AW
.B838

Hebbel Forschungen 5

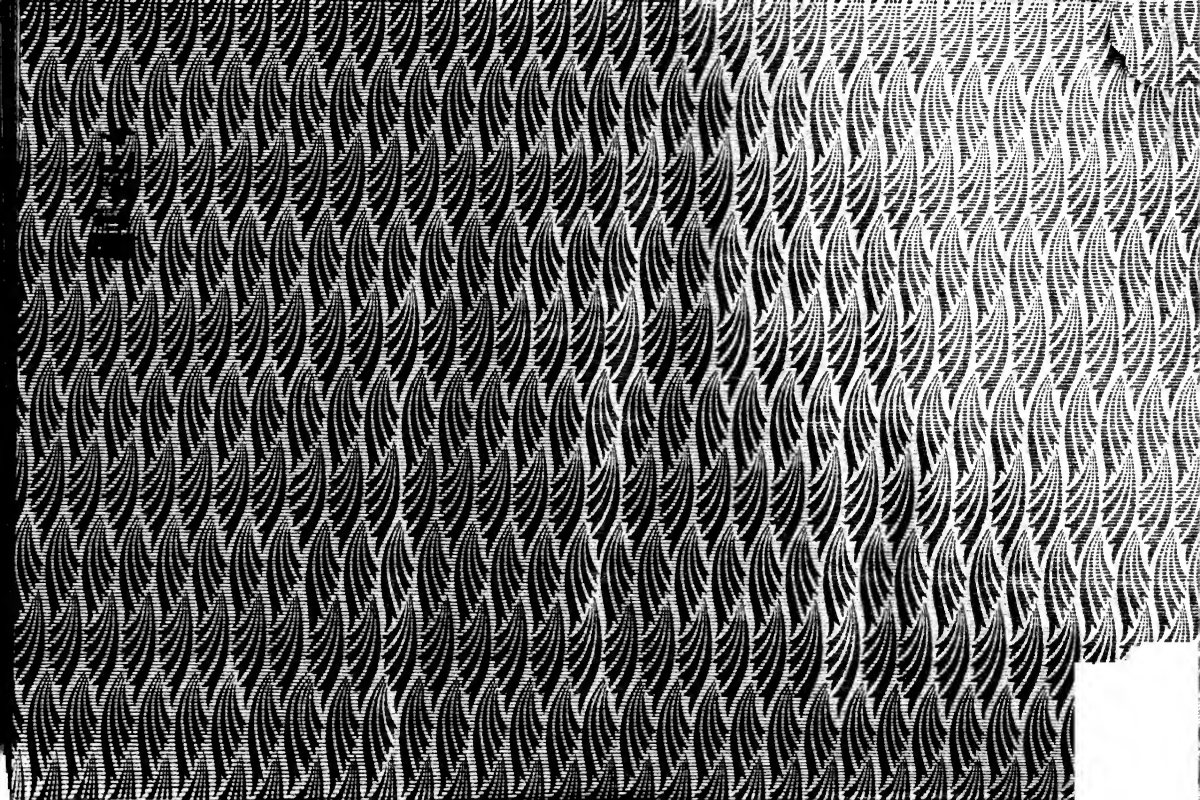
Friedrich Hebbel und Otto Ludwig

von

Friedrich Bruns

Digitized by Google

Library
of the
University of Wisconsin



Digitized by Google

MI-E-4

Hebbel — Forschungen
Herausgegeben von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann.

Nr. V.

Friedrich Hebbel und Otto Ludwig

Ein Vergleich ihrer Ansichten über das Drama

von

Friedrich Bruns
Universität Wisconsin

B. Behrs Verlag
(Friedr. Feddersen)
Berlin-Steglitz
1913

UNIVERSITY OF WISCONSIN
PH. D. THESIS 1910

Digitized by Google

Digitized by Google

398436
OCT - 4 1933
IWZX
B838
AW
.B838

L. D.

zu eigen.

Digitized by Google

Vorwort.

Zweck dieser Arbeit ist, Friedrich Hebbels und Otto Ludwigs Ansichten über das Drama zu vergleichen, um so den Wesensunterschied der beiden Dichter klar zu erfassen. Obgleich beide die Reform des Dramas auf modern realistischer Grundlage anstreben, so wandeln sie dabei doch durchaus eigene Wege, und das ersehnte Idealdrama Ludwigs ist, Form und Inhalt nach, in mancher Hinsicht das genaue Gegenbild von dem Drama, das Hebbel zu verwirklichen strebte. Die erste, sehr feinfühlige Parallele verdanken wir Adolf Bartels, die aber mehr von allgemeinen Grundbedingungen ausgeht und die theoretischen Schriften Hebbels und Ludwigs nur wenig berücksichtigt. Diese Schriften aber sollen der Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung sein, und so hoffe ich, eine feste Grundlage für den Vergleich der Dramen selber zu gewinnen, eine Arbeit, die bald folgen soll.

Es bleibt mir noch die angenehme frohe Pflicht, meinen Lehrern hier wie im alten Vaterlande meinen herzlichen Dank auszusprechen. Besonders bin ich Herrn Prof. Dr. Hohlfeld verpflichtet. Ihm verdanke ich nicht nur die erste Anregung, sondern er hat die Arbeit durch sein stetes Interesse gefördert. Für das Schiller-Kapitel bin ich Herrn Prof. Dr. Roedder verbunden, der mich auch beim Lesen der Korrektur unterstützt hat. Dem Mitherausgeber dieser Sammlung, Herrn Hofrat Prof. Dr. Werner, bin ich für die Lektüre des ganzen Manuskriptes und Anregung im Einzelnen zu Dank verpflichtet.

Madison, Wisconsin. Im November 1912.

Digitized by Google

Inhalt.

I. Teil. Die Theorie des Dramas. Seite

a) Die kritischen Schriften; die dichterische Produktion . . . 1
b) Weltanschauung und Drama 7
c) Die Bühne 18
d) Das Wesen der Kunst. Verhältnis zur Religion und Philosophie 27
e) Geschichte; volkstümliche Überlieferung 32

II. Teil. Die Kritik des Dramas.

1. Die griechische Tragödie 46
2. Shakespeare 62
3. Das deutsche klassische Drama 78
   a) Lessing 78
   b) Goethe 83
   c) Schiller 84
4. Das nachklassische Drama 109
5. Realistische Bestrebungen 112
6. Hebbels und Ludwigs Stellung zueinander . . . 117

Digitized by Google

Erſter Teil.

Die Theorie des Dramas.

Beim Vergleich der kritiſchen Schriften Hebbels und Ludwigs iſt es nötig, ihre durchaus verſchiedene Entſtehung und die ebenſo verſchiedenen Zwecke, welche die beiden Dichter darin verfolgen, in Betracht zu ziehen. Ludwig ging an ſeine kritiſchen Studien, um ſich als ausübender Künſtler zu vervollkommnen; ihm war darum zu tun, tiefer in die Technik des Dramas einzudringen. „Jede Kunſt hat ein Handwerk, das gelernt werden kann und gelernt werden muß.“ Deshalb, um ſich ſelber über ſeine eigenen Wege und Ziele klar zu werden, ſtudierte er Shakeſpeare. Durch Krankheit in die Einſamkeit verbannt, ſchrieb er dieſe Studien für ſich; an die Möglichkeit einer Veröffentlichung wurde erſt ſpäter gedacht. Ludwig war der geborene Kleinſtädter und iſt das im Grunde immer geblieben; er hat nie einen Kreis von Jüngern um ſich verſammelt, er hat nie verſucht, ſeine Anſichten anderen aufzudrängen, ſondern war fremden Einflüſſen gegenüber nur zu nachgiebig, nur zu bereit auf fremde Vorſchläge einzugehen. Nur in wenigen Briefen geht er apologetiſch vor und da — charakteriſtiſch genug! — um ſeinen Liebling Shakeſpeare zu verteidigen. Ganz anders Hebbel! Er will in erſter Linie lehren und nicht lernen. Das gilt zum Teil ſogar von ſeinen Tagebüchern, ohne jede Einſchränkung aber von ſeinen kritiſchen Schriften, von denen ja eine beträchtliche Anzahl polemiſcher Art iſt. Iſt Ludwig, wie oben bemerkt, immer Kleinſtädter geblieben und einſam, ſo empfand Hebbel das Leben in einer Großſtadt als Bedürfnis: er mußte Menſchen

Digitized by Google

um sich haben. Er war eine Herrennatur, die gebieterisch Jünger fordert, die zu sich überreden und bekehren will. So finden wir in Hebbels Schriften den Lehrer, in Ludwigs den einsamen Grübler. Bei Ludwig verrät schon die äußere Form der Schriften, wie wenig er bei der Niederschrift an künftige Leser gedacht hat. Er geht äußerst sprunghaft vor, ganz wie es bei Aufzeichnungen zu erwarten ist, die für den persönlichen Gebrauch bestimmt sind. Mittelglieder eines Gedankenganges bleiben unausgesprochen, was häufig Unklarheiten zur Folge hat. Hebbel geht weit systematischer vor. Wenn auch seine Sprache bisweilen schwerfällig ist, so ist doch alles mit logischer Schärfe und Präzision ausgedrückt. Hierzu trägt auch der stark epigrammatische Charakter seines Stils bei. Abgesehen von einigen wenigen sehr gesuchten Bildern, läßt Hebbel den Leser kaum je im unklaren. Das Verständnis von Ludwigs Studien wird noch dadurch erschwert, daß sie nicht nur sporadischer Natur sind, sondern auch den Charakter von Versuchen in sich tragen: ein mehr oder minder unsicheres Hin- und Hertappen, das plötzliche Wechseln des Standpunktes ist für den Leser häufig verwirrend.

Mit dieser Entstehungsart der Schriften hängt noch eine andere Eigenheit zusammen: Ludwigs kritisch-theoretische Tätigkeit ist äußerst subjektiver Art. Man könnte sagen, er hat diese Schriften nicht nur für sich geschrieben, sondern auch über sich. So viel Treffliches Ludwig auch über Shakespeare sagt, so hat er in seinen Studien doch eigentlich nur sein eigenes Idealdrama dargestellt und nicht Shakespeare, ein Ideal, das er dann in das Shakespearische Drama hineininterpretiert[1]). So erklärt sich auch, daß Ludwig Shakespeare einseitig vergöttert und ihn als den einzigen Dramatiker und seine Zeit als die einzige dramatische Zeit proklamiert; Shakespeare wird ihm zur absoluten

[1]) V 159. 500. 507; VI 196f.

Digitized by Google

Norm, nach der alle anderen Dramatiker beurteilt werden[1]). Ludwig kennt im eigentlichen Sinne des Wortes keine Entwickelung des Dramas, sondern nur ein Drama, das einzig mögliche. Seine kritischen Schriften haben also vornehmlich subjektiven Wert, als Beitrag zu der Ludwigschen Lehre vom Drama, weit weniger objektiven Wert als Beitrag zur Geschichte des Dramas. Hebbels Schriften dürften objektiv einen höheren Wert für sich beanspruchen. So rückhaltlos er auch seine Persönlichkeit durchzusetzen gewohnt war, so hat doch seine wissenschaftliche, wenn auch zum Teil autodidaktische Bildung ihn vor der einseitigen Beurteilung alles Fremden bewahrt. Hebbel hatte historischen Sinn, und es ist kein Zufall, daß er eine Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs und der Jungfrau von Orleans schrieb. So geht Hebbel in seiner Betrachtung des Dramas, im Gegensatz zu Ludwig, historisch vor; er erkennt eine Entwickelung des Dramas; er sieht, wie es aus den jeweiligen geistigen Zeitströmungen und nationalen Zuständen hervorgeht. Drei große Stufen der Entwickelung hat er anerkannt: die Griechen, Shakespeare und Goethe (oder richtiger den Anfang zu einer neuen, noch unvollendeten Entwickelungsstufe in Goethe). Obgleich auch er Shakespeare als das größte dramatische Genie feiert, so hebt er doch die Vorzüge der Antike hervor: er lobt die straffere Form und bewundert, daß hier das Drama aus der Religion hervorgegangen; und während Ludwig in Goethe nur einen Abweg vom wahren Drama sehen kann, begrüßt Hebbel in ihm den Anfang zu einem neuen und großen Drama, dem Drama der Neuzeit.

Für die Stellung Hebbels und Ludwigs zu dem Drama der Vergangenheit, wie auch für ihr Idealdrama selber, ist die Schaffensweise der beiden Dichter von großer Bedeutung. Hier liegt z. T. der Gegensatz begründet, der ihre theoretischen Schriften

[1]) VI 215—221.

Digitized by Google

scheidet, der ihren dichterischen Werken seinen Stempel aufgedrückt hat. Um die Resultate schon vorweg zu bezeichnen, kann man sagen: Hebbel geht in seinem Schaffen von der Idee aus, er geht vom Allgemeinen zum Besonderen; die so häufig abstrakt formulierte Idee, wenn auch unbewußt im Hintergrunde schlummernd, beherrscht doch die ganze Gestaltung des Stoffes. Ludwig dagegen geht vom Stoffe aus und versucht dann eine einheitliche Idee in den Stoff hineinzuarbeiten. Ludwig hat uns seine Produktionsweise ausführlich beschrieben[1]): zuerst eine musikalische Stimmung, dann Farbe, dann erscheinen Gestalten mit Gebärden, endlich sprechen diese Gestalten, er schreibt auf, was er kann. Nun erst kommt der bewußte Teil der Arbeit: der Dichter sucht die Idee auf, die diesen mehr konkreten Erscheinungen zugrunde liegt, er sucht die psychologischen Gesetze auf, welche die einzelnen Züge verbinden. Ludwig arbeitet — wie man sieht — einen Plan, eine Idee in die Dichtung hinein. In Umarbeitungen hat Ludwig sich nie genügen können, und wie er nach Stoffen sucht, die er künstlerisch bearbeiten könnte, so sucht er auch technisch die verschiedenen Möglichkeiten zu ergründen, die in einem Stoffe liegen. Ihn reizen mehr die technischen Möglichkeiten als die innere Idee eines Stoffes; seinem Schaffen fehlt die innere Notwendigkeit[1]). So wird uns klar, wie Ludwig weit mehr Einzelheiten, kleine realistische Details in seinen Dichtungen bringen und wie er den Wert solcher Detailzüge in seinen theoretischen Schriften betonen mußte. So lobt er auch bei Shakespeare „das Plastischmachen des in der Natur Dünnen“[2]). Ludwig hat aber auch selber gefühlt, daß er in dem „direkten Übertragen“ solcher Einzelheiten zu weit gegangen sei; er tadelt seinen „naturalistischen Trick“ und betont die Notwendigkeit der Phantasie als Medium,

[1]) VI 222.
[2]) V 202.

Digitized by Google

wie er es bei Shakespeare findet; die Gestalten sind nicht unmittelbar auf die Bühne zu übertragen, sondern mittelbar durch das Medium der Phantasie. In genauem Gegensatze hierzu klagt Hebbel, daß er zwar das Allgemeine mühelos erfasse, daß ihm aber in der Betonung des Allgemeinen die Gefahr drohe, sich das Besondere entgehen zu lassen[1]). Hebbel legt in seinen dichterischen Werken weit weniger Gewicht auf kleine Detailzüge, realistische Einzelheiten; in seinen theoretischen Schriften hat er häufig den übermäßigen Gebrauch solcher Züge getadelt. Dies liegt wieder in der Schaffensweise Hebbels begründet. Er geht gewöhnlich beim Dichten von der Idee aus. Nicht der Stoff reizt ihn zum Schaffen, sondern er findet zu einer Idee einen Stoff, oder wie er es einmal ausdrückt: „Der Stoff findet den Dichter." Für die Wahl seines Stoffes ist der Dichter gar nicht verantwortlich. Was bei der Lektüre der Tagebücher jedem auffallen muß, ist die Fülle von mehr oder minder abstrakt formulierten Problemen, die künstlerisch und besonders dramatisch zu behandeln wären. Die Idee des betrogenen Betrügers, die den Dichter noch auf seinem Totenbette im Demetrius beschäftigte, taucht schon im Jahre 1838 auf[2]). Außerdem entstehen die meisten Werke Hebbels in einem Guß, nur wenig arbeitet er um, und auch da ist es meistens ein Zusammenziehen. So erklärt es sich, daß kleinere Züge, die viel zur Belebung des Bildes beitragen, aber wenig Charakteristisches bringen, in den dichterischen Werken Hebbels zurücktreten oder ganz fehlen, und daß in den kritischen Schriften das Hervordrängen solcher Züge, das Zusammenstückeln solcher Einzelheiten schärfstens verurteilt wird.

Die so verschiedene Schaffensweise der beiden Dichter hat nicht nur ihr eigenes Drama, sondern auch ihre Stellung zu

[1]) Ta. I 876. 861.

[2]) Ta I 1047.

Digitized by Google

der Form des Dramas beeinflußt. Hebbel bevorzugt die straffere konzentrierte Form, wie sie bei den Griechen ihre höchste Vollendung erreicht hat; Ludwig tritt für die freiere Form Shakespeares ein und nennt sie die einzig mögliche Form des Dramas Hebbel dagegen nennt diese einmal direkt undramatisch.

Außer der Schaffensweise der beiden Dichter hat besonders ihre Weltanschauung auf die Behandlung der Form und des realistischen Details eingewirkt. Der Kampf zwischen Individuen wird eine freiere Form und mehr Einzelheiten ermöglichen und verlangen als der zwischen Individum und Idee, den Hebbel darstellen wollte. Hebbel lehnt sich hier an die Antike an; der Kampf der Götter und Heroen gegen die Moira ist dem Hebbelschen zwischen Individuum und Idee verwandter Natur und hat auch hier unter Ausscheidung des Realistisch-Nebensächlichen eine straffere Form bewirkt. Ludwig lehnt sich an Shakespeare an, in den er die eigene Weltanschauung hineinlegt; er empfiehlt dessen freiere Form und erblickt in ihm ein Muster für das Verarbeiten nebensächlicher Züge zu einem lebensvollen Bilde. Er lobt, daß die Charaktere Shakespeares nicht immer den Wappenrock des Affekts tragen, was er bei Hebbel tadelt. Zu bemerken wäre hier jedoch, daß auch im antiken Drama die Charaktere durchweg im Wappenrock des Affekts auftreten, und daß die enggeschlossene Form dies bedingt. Man vergleiche nur den Ödipus Rex und die Antigone. Ludwig empfiehlt als Gegenmittel den Gebrauch von sogenannten Auslebeszenen, in denen sich die Charaktere in ihrem Durchschnittszustande und nicht unter dem Bann der Leidenschaft darstellen. Nur in solchen Auslebeszenen ist auch die Anwendung von Gesprächsmimen[1]) möglich, für die Ludwig so häufig eintritt: sobald die große Leidenschaft siegend durchbricht, sich zum Affekt verdichtet, treten diese zurück. Es ist dies eine Beobachtung, die sich an

[1]) V 112.

Digitized by Google

den Dramen Shakespeare wie auch Ludwigs machen läßt. Man vergleiche nur den Erbförster! Ein Drama aber, das auf Auslebeszenen verzichtet, muß auch der Gesprächsmimen entbehren, da die Charaktere immer im Wappenrock des Affekts auftreten.

Der soeben erwähnte Unterschied in den Weltanschauungen ist überhaupt der wichtigste Faktor bei der Betrachtung der ästhetischen Theorien Hebbels und Ludwigs. Aus ihren Weltanschauungen erklären sich ihre Ansichten über Kunst und Endzweck der Kunst, und geradezu entscheidend sind sie für ihre tragischen Theorien. Charakteristisch für Hebbel ist die innige Durchdringung von Weltanschauung und Kunst. Die Weltanschauung Hebbels ist nicht nur entschieden künstlerisch gefärbt, sondern sie ist direkt die Weltanschauung eines konkret schaffenden Künstlers, und zwar des geborenen Tragikers. Hebbel war vor allem Künstler, Denker nur in zweiter Linie, ein Punkt, der noch viel zu wenig anerkannt wird. Zentrum einer Persönlichkeit, wie es für den Dichter nicht anders möglich, der sich ernstlich mit den letzten Problemen des Daseins befaßt, war für Hebbel immer die Weltanschauung; so läßt er Lord Byron nicht als Genie gelten, weil diesem eine Weltanschauung gefehlt habe. Dieses Zentrum hat Hebbel schon sehr frühzeitig gefunden, schon in den ersten Jünglingsjahren; nach seinem 22. Jahre will er in dieser Hinsicht keine neue Idee mehr empfangen haben[1]). Und diese Weltanschauung bildet, wie gar nicht anders möglich, den einigenden Mittelpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit. Wie sich aber ihm die Welt nur durch das Medium der Kunst offenbarte, hat Hebbel häufig ausgesprochen. So schreibt er in München am 19. Oktober 1836: „Zu mir hat Welt und Leben nur durch die Kunst ein Organ.“[2]) Und

[1]) Br. V 42.
[2]) Ta. I 417.

Digitized by Google

in seiner Sylvesterbetrachtung desselben Jahres schreibt er: „Die Kunst ist das einzige Medium, wodurch Welt, Leben und Natur bei mir Eingang finden[1])". So nennt er auch in einem Brief an Rousseau (7. Januar 1837) die Kunst das einzig ausreichende Medium zur Erfassung des Höchsten außer und in ihm, so daß er sich als einen geistigen Taubstummen betrachten müsse, sollten sich seine Kräfte für sie als unzulänglich erweisen[2]). Daß aber dies nicht eine vorübergehende Neigung des jungen Hebbel war, verbürgt uns ein Brief vom 16. Juni 1859, wo Hebbel bekennt: „Ich habe nämlich das Glück oder das Unglück, die Dinge zunächst nur mit dem Auge des Künstlers zu sehen und mich der plumpen Wirklichkeit erst spät zu ergeben." Und auf sein Leben zurückblickend erzählt er weiter, wie ihm der Brand von Hamburg nur eine Illustration zu Karthago, Rom und Moskau gewesen; wie er während der achtundvierziger Revolution das Volk an Shakespeares Hand studiert habe, und wie 1859 der Auszug des Heeres ihm die Anregung zum Demetrius gewesen sei[3]). Solche Bekenntnisse dürften doch wohl darauf hindeuten, wie sehr der Künstler in Hebbel den Denker überwiegt, daß seine Weltanschauung das intuitiv geschaute Bild eines Künstlers ist und nicht das durch Analyse und Synthese errechnete System eines abstrakt denkenden Philosophen. Übrigens dürfte man wohl mit Recht bezweifeln, ob sich eine Weltanschauung, ein Weltbild von der Art Hebbels oder Platons allein durch Synthese und Analyse gewinnen läßt. An einer Unterschätzung des Dichters Hebbel leidet das sonst ungemein fördernde Buch Scheunerts, dem außer andern auch R. M. Meyer in seiner Besprechung des Buches gefolgt ist. Das Resultat ist eine schiefe Auffassung von einzelnen Dramen, z. B. der Maria Magdalene bei Scheunert. Es kommt allerdings vor, daß sich in Hebbel der Dichter und der Denker nicht völlig

[1]) Ta. I 548. [2]) Ta. I 575. [3]) Br. VI 256.

Digitized by Google

decken, was bei der nachtwandlerischen Art seines Schaffens nicht wundernehmen sollte. Als ein Buch, das dem Dichter Hebbel volle Gerechtigkeit erweist, indem der Dichter und nicht der Denker der Ausgangspunkt der Untersuchung ist, seien hier Walzels Hebbelprobleme erwähnt.

Für eine vollständige Darstellung von Hebbels Weltanschauung ist auf das Buch Scheunerts zu verweisen: „Der Pantragismus". Außerdem kommt noch in Betracht die Arbeit von Hans Wütschke: „Hebbels tragische Theorie". Hier gilt es nur, die Grundzüge hervorzuheben, wobei ich im wesentlichen auf diesen Arbeiten fuße. Scheunert hat für die Weltanschauung Hebbels das Wort Pantragismus geprägt. Das Leben ist für Hebbel pantragisch, d. h. ein fortwährender Konflikt zwischen Individuum und Idee. Dieser Kampf ist notwendig, denn er entsteht durch die einfache Betätigung der Kräfte, die für das Individuum Lebensbedingung ist. Aus dieser Betätigung der Lebenskräfte, aus dem Leben selbst entspringt auch die Schuld, die nicht mit dem untergeordneten Begriff der Sünde zu verwechseln ist. Der Begriff der tragischen Schuld darf nach Hebbel nur aus dem Leben selbst entwickelt werden, „aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, die sich in der letzteren eben als Maßlosigkeit, der natürlichen Folge des Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes, des ersten und berechtigtsten von allen, äußert[1])". Die Schuld liegt also in der Individuation, in dem Willen selbst, nicht erst in der Richtung des Willens. Es berührt auf den ersten Blick merkwürdig, wie die überaus schroffe, feste Persönlichkeit Hebbels zu dieser Überzeugung gelangen konnte; sie ist aber wohl erklärlich aus einem Exzeß von Persönlichem, Eigenem. Ein solcher Mensch mußte die Schranken weit eher und beengender fühlen. So hat Hebbel häufig den Mangel an Willensfreiheit betont. Im Jahre 1842

[1]) W. XI 4; Ta. II 3158.

Digitized by Google

ſchreibt er: „Der Menſch hat freien Willen, d. h. er kann einwilligen ins Notwendige[1])". Und im Jahre 1851: „Die ſogenannte Freiheit des Menſchen läuft darauf hinaus, daß er ſeine Abhängigkeit von den Geſetzen nicht kennt[2])". Bei einer derartigen Auffaſſung mußte ſich der Begriff der tragiſchen Schuld über den der Sünde hinaus erweitern; der landläufige Begriff von der tragiſchen Schuld mußte hinfällig werden. Die Quelle des Tragiſchen und der Schuld iſt der Dualismus, d. h. der Dualismus, der ſich in Individuum und Idee zu erkennen gibt. Am ſchroffſten ſpricht Hebbel dieſen Gedanken in ſeinem Tagebuche aus (6. Sept. 1850): „Jeder Charakter iſt ein Irrtum", d. h. als Abweichung von der Idee[3]). Die tragiſche Schuld iſt alſo mit dem Leben ſelbſt gegeben, und das Drama darf, wie Hebbel ſich ausdrückt, „nicht müde werden, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, ſondern ſie notwendig und weſentlich mit einſchließt und bedingt[4])". Der Grundzug dieſer Weltanſchauung iſt ein fortwährender Kampf; es iſt die Weltanſchauung eines Tragikers: das ganze Leben ein tragiſcher Konflikt. Aufgabe der Kunſt iſt es nun, dieſe Philoſophie zu realiſieren: „Die Kunſt iſt die realiſierte Philoſophie, wie die Welt die realiſierte Idee[5])". Die Aufgabe des Dramas, als der Spitze aller Kunſt, iſt „den jedesmaligen Welt- und Menſchenzuſtand in ſeinem Verhältnis zur Idee zu veranſchaulichen, zur Idee, d. h. zu dem alles bedingenden ſittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus ſchon ſeiner Selbſterhaltung wegen annehmen müſſen[6])". Da nun „das Drama auf gleiche Weiſe ans Seiende wie ans Werdende verwieſen iſt[7])", ſo erwählt der Dramatiker Zeitperioden zur Darſtellung, wo die Weltzuſtände

[1]) Ta. II 2504. [2]) Ta. III 4969. [3]) Ta. III 4717.
[4]) W. XI 4. [5]) W. XI 56. [6]) W. XI 40. [7]) W. XI 4.

brechen. Dieſes letzte Brechen der Weltzuſtände, der Kampf zwiſchen der Idee und der Erſcheinung, iſt ſeinem Weſen nach nicht darſtellbar, er kann nicht einmal in Erſcheinung treten, da mit ihm das Leben anfängt und aufhört. Deshalb „da das Brechen der Weltzuſtände ja nur in der Gebrochenheit der individuellen erſcheinen kann, und da ein Erdbeben ſich nicht anders darſtellen läßt, als durch das Zuſammenſtürzen der Kirchen und Häuſer und die ungebändigt hereindrängenden Fluten des Meeres[1])", deshalb muß der Dramatiker ſich auf Bedenkliches und Bedenklichſtes einlaſſen. Was Hebbel unter dem Brechen der Weltzuſtände verſtanden haben will, wird vielleicht durch eine ſpäter geſtrichene Stelle aus den Nibelungen klarer:

„Das Vergangene
Ringt aus dem Grabe, und das Künftige
Drängt zur Geburt, das Gegenwärtge aber
Setzt ſich zur Wehr."

Die großen Tragiker haben von jeher unbewußt und inſtinktiv Zeitperioden, wo die Weltzuſtände brechen, bevorzugt. Hebbel hat dies mit vollem Bewußtſein in ſeinen Dramen durchgeführt, den vollſten Nutzen daraus gezogen, wie er es auch philoſophiſch begründet hat. In ſeinem Vorwort zur Maria Magdalene hebt er hervor, wie das höchſte Drama nur in großen Kriſen hervortreten kann; bis jetzt erſt zweimal, „einmal bei den Alten, als die antike Weltanſchauung aus ihrer urſprünglichen Naivetät in das ſie zunächſt auflockernde und dann zerſtörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den Neuern, als in der chriſtlichen eine ähnliche Selbſtentzweiung eintrat[2])". Dies zugleich ein Beleg, in welch innige Beziehung Hebbel die Weltanſchauung zum Drama bringt.

Sowohl Scheunert als auch Volkelt ſprechen von der zu

[1]) W. XI 44. [2]) W. XI 40.

Boden drückenden Wirkung der Hebbelschen Tragödie. Scheunert zieht als Bild sogar einen Adler heran, der mit gebrochenen Flügeln in einem Saal am Boden herumflattert, ohne sich erheben zu können. Von einer derartigen Wirkung habe ich bei den großen Tragödien Hebbels nichts zu verspüren vermocht. Wer unvoreingenommen und ohne zu grübeln an diese Tragödien herantritt und sie rein künstlerisch auf sich wirken läßt, wird besonders bei ihnen die Wirkung einer reinen Kathairesis empfinden; er wird einen tief religiösen Eindruck davontragen, wo das Individuum in erschauernder Ahnung sein Verhältnis zu der ewigen Macht, der „Idee", voraus empfindet. Bewirkt wird dies durch die tragische Versöhnung, die bei Hebbel wie die tragische Schuld aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung hervorgehen muß. Wie Hebbel in „Mein Wort über das Drama" sagt, „löst das Drama die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen". Eine Dissonanz aber, wie Hebbel weiter ausführt, läßt das Drama unerledigt, es läßt zwar die Schuld nicht unaufgehoben, wohl aber läßt es den inneren Grund der Schuld, die aus der Vereinzelung, aus dem Leben selber notwendigerweise hervorgeht, unenthüllt. „Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert. Das Höchste, was es erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden, Individuums verschafft"[1]). Er beruft sich auch auf Sophokles Antigone und zitiert den Schlußchor als tragischen Kanon:

[1]) W. XI 31.

„an Göttlichem darf
Nie freveln der Mensch! Großsprecherisch Wort
Der Vermessenen fühlt den gewaltigen Schlag
Der bestrafenden Hand
Und lehret im Alter die Weisheit“ [1]).

Die Versöhnung haben wir also darin zu erblicken, daß das sittliche Weltgesetz, die Idee immer siegend durchbricht. Von der Versöhnung aber gilt, was Hebbel von der Satisfaktion der Idee ausführt: sie ist „bald unvollständig, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im voraus verkündigt, daß es an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläuterte Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt“ [2]). Das erstere gilt von Meister Anton in der „Maria Magdalene“, das letztere von Kandaules in „Gyges und sein Ring“.

Wenden wir uns nun Ludwig zu. Bartels sagt: „Was Ludwig fehlt, ist eine bestimmte Weltanschauung. Das ist der Hauptmangel seiner Dramatik“. Ich muß das ablehnen. Die Schwäche Ludwigs als Künstlers liegt in seiner dichterischen Schaffensart begründet. Seine ganze Eigenart mit ihren Mängeln und Vorzügen ist besonders dadurch bedingt, daß Ludwig vom Stoffe ausgeht: dem verdanken wir die lebensvollen Schilderungen aus der Alltagswelt in der „Heiterethei“ und in „Zwischen Himmel und Erde“. Beim Drama aber, das weit mehr Konzentrierung und strenge Einheit verlangt, war die Folge, daß es Ludwig weder im „Erbförster“ noch in den „Makkabäern“ gelungen ist, eine einheitliche Idee durchzuführen. In seiner Weltanschauung ist Ludwig weit weniger Philosoph als Hebbel. Ludwig war der spekulativen Philosophie durchaus

[1]) W. XI 27. [2]) W. XI 31.

Digitized by Google

abhold: „Was in der Philosophie eine höhere Stufe, ist in der Kunst eine niedere"; das Gebiet des Künstlers ist die Welt der Sinne, das Konkrete und nicht das Abstrakte. Aber Ludwig lehnt die Philosophie nicht nur für die Kunst ab (was Hebbel auch tut), sondern auch für den Künstler: er warnt, das abstrakt philosophische Denken verderbe die konkrete Erfassungskraft des Künstlers. Eine Weltanschauung aber hatte dieser einsame Kämpfer doch, und eine fest gegründete. Sie ist allerdings weit weniger die Weltanschauung eines Künstlers als die Hebbels; die Kunst nimmt bei ihm nicht eine so alles überragende Stellung ein. Bei ihm ist Endzweck der Kunst praktische Lebensweisheit lehren; die Kunst ist Dienerin der Moral, nicht die erste Priesterin am Altar, nicht Lebenszweck wie bei Hebbel. Ludwig hat seine Weltanschauung nicht zugunsten seiner Kunst umgebogen, sie in Hinblick darauf geformt, sondern bei ihm muß sich die Kunst der Weltanschauung unterordnen, und von dem Standpunkt der eigenen Weltanschauung interpretiert er die großen Dramatiker der Vorzeit, sowohl Sophokles als Shakespeare. Mit seinen gemäßigten Anschauungen ist er nie mit Julian Schmidt und der utilitarischen Grenzboten-Kritik in Konflikt gekommen, die Hebbel stets opponierten. Wie sehr Ludwigs ganze Richtung den spießbürgerlich-tüchtigen Ansichten dieser Kreise zusagen mußte, geht am besten aus seinen Aussprüchen über den Endzweck der Kunst hervor.

Ludwigs Weltanschauung kann man vielleicht nicht besser bezeichnen, als sein Freund J. Lewinsky es tat: er nannte den Dichter „fromm", eine Eigenschaft, welche Ludwig selber Shakespeare nachrühmte. Das Gottvertrauen des kranken Dichters hat etwas Rührendes; nach Jahren schweren Leidens sagte er: „Ich für meinen Teil kann gar nicht begreifen, wie man die Welt nicht wunderschön finden kann; wenn meine Leiden nur ein Stündchen nachlassen, so bin ich immer ergriffen und beglückt

Digitized by Google

über die schöne Gotteswelt“[1]). In ihren wesentlichen Grundzügen ist Ludwigs Weltanschauung die überliefert jüdisch-christliche: ein großer gerechter Gott, der Mensch schwach, er sündigt, und Gott straft. So interpretiert Ludwig auch Shakespeare: „Das war Shakespeares Humanität, die Schuld zu verurteilen, den Menschen zu bedauern: seine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung. Gott groß und gerecht, der Mensch schwach und darum mitleidswert in seiner Schuld“[2]). Ludwig gebraucht das Wort Schuld in herkömmlichem Sinne: gleichbedeutend mit Sünde, während Hebbel den Begriff der Sünde dem der tragischen Schuld unterordnet. Ludwig verlegt die Schuld in die Richtung des Willens, nicht in den Willen selbst; er lehnt schärfstens ab, daß in der Tragödie der Held an edlen Bestrebungen zugrunde gehen dürfe. „Der Wille selbst, der sittlicher Natur ist, darf im Trauerspiele nicht beim Helden Platz finden, sonst wird die gegenüberstehende Macht, der er verfällt, zur unsittlichen, und das Ganze ein Sieg des Unsittlichen über das Sittliche“[3]). Ludwig findet die Idee empörend und unsittlich, die Welt als Mord am Schönen darzustellen. Nicht tragisch, sondern gräßlich ist es, wenn der Held „schuldlos“ (in Ludwigs Sinne) zugrunde geht, und er lobt Schauspiele zweiten und dritten Ranges, wenn kein Charakter darin „schuldlos“ leidet. So sagt Ludwig von Julius von Tarent: „Die Handlung ist bedeutend, wirklich tragisch, denn keiner, der darin leidet, leidet unschuldig“[4])[5]). Am besten ist es, wenn diese „Schuld“ vom Helden selbst ausgeht. „Hamlet“, sagt er, „ist das einzige unter Shakespeares Stücken, wo die bewegende Ursache die Schuld eines anderen ist als die des Helden“[6]). Der

[1]) VI 313. [2]) V 525. [3]) V 174. [4]) V 339.

[5]) Vgl. Hebbel: „Julius von Tarent, dieses blasse Pendant der Lessingschen Musterstücke.“ W. XII 271.

[6]) V 200.

Digitized by Google

Mensch aber, der diese Schuld auf sich ladet, ist durchaus frei, denn nach Ludwig ist Freiheit „ein notwendiges Moment im Sittlichen“ [1]). Ohne Willensfreiheit kann es kein Drama geben, wenigstens keines, das sittlicher Natur ist, Freiheit des Willens liegt schon in dem Wesen des Dramas selber begründet, im Handeln. So nennt Ludwig mit Lewes eine dramatische Zeit eine solche, die überzeugt ist von der Freiheit des Willens. Ludwig tadelt bitter, daß „unsere Zeit vor dem Gedanken erschrickt, daß der Mensch eine eigene Schuld haben könne. Eine falsch verstandene Humanität hat den Menschen eingepredigt, daß im Menschen nicht das Individuum, nicht ein freies Ich, sondern allerlei Agentien in ihm sündigen, z. B. der Staat, die Gesellschaft, die Schule, Ehe, Bildungsgrad usw. Es ist die unmoralischste Art von Sentimentalität, die es geben kann [2]).“ Die Idee der Tragödie ist nach Ludwig „der notwendige Zusammenhang von Schuld und Strafe“ [3]). Dies sieht er in Shakespeares Lear und Macbeth verwirklicht: „In beiden kommt die Strafe unmittelbar aus der Schuld selbst, und nur aus der Schuld. Die Schuld ist eine reine, ebenso die Strafe. Der Held bricht mit seinem Gewissen und wird von seinem Gewissen bestraft“ [4]). Die tragische Versöhnung erblickt Ludwig natürlich in dieser Einheit, daß Schuld, Strafe und Leiden in harmonischem Verhältnis zueinander stehen. Diese Einheit von Schuld und Strafe erkennt auch Hebbel an, nur daß dieser den Begriff der Schuld weiter faßt, woraus sich dann eine andere Auffassung der tragischen Versöhnung ergibt.

Hebbel fordert, das Drama solle den jeweiligen Welt- und Menschenzustand darstellen. Ludwig wendet sich dagegen. Er sagt: „Wenn Hebbel verlangt, das Drama solle der Nachwelt geben, wie wir gedacht, usw., so scheint er mir die Natur des Dramas verkannt zu haben; das Drama soll geben, wie der

[1]) VI 196. [2]) V 441 f. [3]) V 256. [4]) V 255.

Digitized by Google

Mensch denkt und handelt, nicht als Bürger einer gewissen Zeit, sondern eben als Mensch“[1]). So nennt Ludwig das Drama anthropologisch im Gegensatz zum Roman, der historisch sei. Ludwig drängt auf die Darstellung des Typischen, Allgemeingültigen, während Hebbel bis zu einem gewissen Grade das Abseitsliegende, Problematische aufsucht. Während Hebbel mit Vorliebe Zeitperioden wählt, in denen die Weltzustände brechen, und sagt, die Tragödie habe es mit der Wiederbringung des Teufels zu tun, sagt Ludwig: „Es ist ein großer Irrtum, daß ein verworrener Zustand, in welchem sich Völker oder Teile derselben befinden, ein Vorwurf für das Drama sei“[2]). Trotzdem blickt ein solcher Zustand klar durch in den Makkabäern wie auch in der späteren Bernauer-Fassung, ohne aber zur Vertiefung der Tragik verwandt zu werden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Ludwig sich hier wider Willen von Hebbel hat beeinflussen lassen.

Interessant und bezeichnend für die ganze Art der beiden Dichter ist auch, daß Ludwig gewisse literarische Phänomene aus den Gebräuchen des täglichen Lebens zu erklären versucht, während Hebbel die Kunst immer als Produkt der jeweiligen Weltanschauung auffaßt und demnach die Geschichte des Dramas gliedert. So erklärt Ludwig die formelhaften feierlichen Anreden der homerischen Helden aus der öffentlichen Art zu verhandeln und die Höflichkeit und Förmlichkeit im Dialog des englischen Romans aus der parlamentarischen Etikette[3]). Dies charakterisiert den Unterschied zwischen Hebbel und Ludwig aufs schärfste: während Hebbel in der Literatur das Abbild des inneren geistigen Lebens sieht, dieses zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen nimmt, gibt Ludwig als sinnenfroher Künstler sich auch hier den Reizen der konkreten Welt hin. Der Eigenart Hebbels, die die geistigen Zusammenhänge klar und scharf

[1]) VI 94. [2]) VI 316. [3]) VI 157.

Digitized by Google

erfaßt, verdanken wir die wunderbare Geschlossenheit des Weltbildes in seinen Dramen; der Eigenart Ludwigs verdanken wir die großen Volksszenen in seinen Makkabäern und die reizvollen Schilderungen des Werktaglebens in seinen Erzählungen.

In ihrem Verhältnis zur Bühne tritt wiederum hervor, wie weit mehr Ludwig Realist ist, wie er sich mehr dem Konkreten zuwendet als Hebbel. Ludwig, der sich mehr mit technischen Problemen befaßt, geht bei der Betrachtung des Dramas immer durchaus von der Bühne aus, Bühne und Schauspieler sind ihm das sine qua non des Dramas. Ganz anders Hebbel! Dieser war von vornherein gegen die damalige Bühne eingenommen. Großes Entgegenkommen hat er in seiner Schroffheit ja nie bei ihr gefunden. So schreibt er im Februar 1837: „Ich verachte das deutsche Theater recht sehr[1])", und am 17. Mai 1838: „Die dramatischen Werke, die ich zu schreiben gedenke, werde ich absichtlich und von vornherein so einrichten, daß sie gar nicht auf die Bühne gebracht werden können[2])." Die Schwierigkeiten, die ihm sodann bei der Aufführung seiner Werke gemacht wurden, blieben nicht ohne Einfluß. Besonders in Wien, wo das junge Deutschland durch Laube vertreten war, wurde gegen ihn gearbeitet. „Zwischen dem Theater, wie es ist, und dem Dichter, der die Kunst zur Trägerin reformatorischer Ideen macht, fließt ein Ozean, zwischen mir und dem Hofburgtheater zu Wien fließt ein doppelter" (1. Juli 1846)[3]). Wenn er reich wäre, würde er jede Aufführung seiner Werke verbieten (18. Jan. 1853)[4]), jedes höhere Streben dürfe seinen Schwerpunkt eher in Nova Zembla suchen als in Wien (14. Dez. 1858)[5]), heißt es in anderen Briefen, und noch am 20. Juli 1860 schreibt er: „In Wien ist nicht daran zu denken, daß man etwas Neues von mir auf die Bühne bringt. Bei der ge-

[1]) Br. I 170. [2]) Br. I 286. [3]) Br. III 330. [4]) Br. V 95. [5]) Br. VI 224.

Digitized by Google

lungenen Korruption des Publikums auch kaum zu wünschen[1])." Die Korruption des Publikums beklagt Hebbel häufiger, so (am 9. März 1863), daß die Theaterintendanten sich zu sehr den Machern zuwenden, die die Kasse füllen[2]). Dagegen zu dem Publikum selber fühlte sich Hebbel in keinem feindseligen Verhältnis: „Ich gehöre nicht zu der Schar von Dramendichtern, die im Kampf mit dem Publikum liegen; das Publikum war immer mit kaum einer Ausnahme für mich. Ich liege nur im Kampf mit den Intendanten und den von diesen abhängigen Journalisten, namentlich in Wien, wo das junge Deutschland dekretiert[3])." Wohl aber fühlte Hebbel, daß er das Publikum zu wenig kenne in bezug auf das, was Bühnenwirkung hat (Br. V 187, 20. Sept. 1854), wie er auch schon kurz nach der Vollendung der Maria Magdalene bei der Aufführung von Corneilles Cinna in sein Tagebuch geschrieben hatte (13. Dez. 1843): „Das ist, was du brauchst, wenn du Eingang auf dem Theater finden willst[4])." Auch ist zu bemerken, daß Hebbel im Laufe der Zeit gegen die Bühne etwas milder gestimmt wurde, auch daß ihm das Nichtaufführen seiner Stücke nicht gleichgültig blieb, wenn es auch die Wirkung seiner Dramen, wie er einmal schrieb, durchaus nicht beeinträchtige[5]). Schon in seinem bitteren Kampfe um das bloße Dasein konnte ihm die Bühne gar nicht gleichgültig bleiben, noch weniger aber in dem ernsteren Kampfe um Anerkennung für seine Kunst. So schreibt Hebbel am 9. März 1851 an Laube: „Ich kann als Dichter nicht gleichgültig gegen das Organ der Bühne sein[6])." Und ein Jahr später verleiht er der Hoffnung Ausdruck, die Bühne, die einem Richard Wagner zu seinem Rechte verhelfe, werde auch den „dramatischen Dichter, welcher gegen Vorurteil und Trivialität einen gleichen Kampf mit gleicher Wirkung

[1]) Br. VI 311. [2]) Br. VII 312. [3]) Br. VII 53.
[4]) Ta. II 2939. [5]) Br. IV 215. [6]) Br. IV 265.

Digitized by Google

kämpft, nicht ohne Hilfe lassen" (4. Nov. 1852)[1]). Diese Doppelstellung, Verachtung der Bühne einerseits und doch dabei das Bestreben, seine Dramen aufgeführt zu sehen, erklärt sich daraus, daß Hebbel zwischen der realen Bühne und der Bühne, wie sie sein sollte, streng unterschied. So findet sich schon in dem Gespräch mit dem König von Dänemark bezüglich seiner Judith folgende Stelle: „König: Es ist überhaupt wohl zweierlei, ein Stück zum Lesen und ein Stück zum Spielen zu schreiben. Hebbel: Eigentlich nicht, aber so wie die Zeiten sind, allerdings" (13. Dez. 1842)[2]). Und im Vorw. z. M. M. betont Hebbel, daß die Darstellbarkeit eines Stückes genügt, und daß diese nicht nach der Konvenienz und den in steter Wandlung begriffenen Modevorurteilen zu bemessen ist, sondern sich nach dem Theater aller Zeiten zu richten hat, wenn sie ihr Maß von dem realen Theater entlehnen will[3]). Acht Jahre später nimmt Hebbel noch einmal hierauf Bezug und schreibt: „Es erwies sich, daß meine Theorie, die zwischen den berechtigten Forderungen der Bühne überhaupt und den unberechtigten der sogenannten realen Bühne streng unterscheidet, aus der Natur der Kunst geschöpft ist[4])" (15. Sept. 1852). Wenn auch Hebbel, wie oben bemerkt, in seinen späteren Jahren gegen die reale Bühne milder gestimmt wurde und bereit war, ihr Konzessionen zu machen und ihr seine Stücke anzupassen, so ist er doch seinem Programm, das er in seinem Vorw. z. M. M. darstellte, treu geblieben, daß nämlich die Darstellbarkeit genüge: „Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, die mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium der poetischen Darstellung"; es kommt aber nicht an auf „das faktische Dargestelltwerden, das früher oder später aufhört, ohne darum der Wirkung des Dichters eine Grenze zu

[1]) Br. V 70. [2]) Br. II 156. [3]) W. XI 53. [4]) Br. V 52.

Digitized by Google

setzen[1])." Aus diesen Aussprüchen geht klar hervor, daß Hebbel die notwendige Einheit des Theatralischen und Dramatischen ablehnt. Schon 1839 wendet er sich dagegen: „Gutzkow behauptete neulich, zwischen Dramatisch und Theatralisch sei kein Unterschied, vom Schauen sei das Schauspiel ausgegangen, und was nicht geschaut werden könne, gehöre nicht hinein. Eng und konfus! Als ob kein Unterschied wäre zwischen Brust und Schnürbrust[2])." Nach Hebbels Ansicht kann sich das Dramatische ohne die Bühne entfalten, wenn es auch nur mittels derselben zur vollen Wirkung kommt, denn das Wesen der Darstellung besteht in der Veranschaulichung der Notwendigkeit, aber „ganz von selbst und ohne nach der Bühne zu blinzeln, wird der echte dramatische Darstellungsprozeß alles Geistige verleiblichen[3])". Das Wesen des Dramas besteht für Hebbel einzig und allein in der Darstellung des Kampfes zwischen Idee und Individuum und nicht in der Verbindung des Poetischen und Theatralischen oder in dem Zusammenwirken von Zuschauer, Schauspieler und Dichter. So räumt Hebbel dem Schauspieler eine weit weniger wichtige Rolle ein als Ludwig. Die Seydelmannsche Forderung, „daß der ‚Poet' dem ‚Künstler' nur ein Szenarium zu liefern habe, welches dann durch diesen extemporierend auszufüllen sei", lehnt er scharf ab[4]). Der Schauspieler hat sich dem Dichter unterzuordnen; nie aber erwähnt Hebbel, daß der Dichter irgendwie das Können und die Persönlichkeit des Schauspielers zu berücksichtigen habe, was Ludwig so häufig betont. Zwar gibt Hebbel zu, daß „das Drama nur mittels des Theaters zur vollen und ganzen Wirkung kommt", aber es „kommt nicht erst dadurch zur Entfaltung, wie man gerne behauptet, obgleich schon Aristoteles das Gegenteil sagt[5])". Er wendet sich auch gegen die „durch Herrn Julian Schmidt

[1]) W. XI 53. [2]) Ta. I 1669. [3]) W. XI 55. [4]) W. XI 52. [5]) W. XII 232.

Digitized by Google

in Kredit gesetzte Theorie, daß Dramen nur gesehen, nicht gelesen werden sollen[1])". Hebbel behauptet, das Drama müsse mehr bringen, als was der Zuschauer fassen könne: „Das Drama adressiert sich an den Leser und Zuschauer zugleich; wenn es dem Leser nichts bietet, so ist es sicher nicht poetisch, und wenn der Zuschauer zu kurz kommt, so kann es nicht dramatisch sein. Die Darstellung wird immer die Wirkung des Totalbildes erhöhen, die Lektüre aber die der Details verstärken[2])." So will Hebbel wie den lebendig angeregten Zuschauer auch den Leser berücksichtigt wissen. Innerhalb der Grenzen der Bühne eines bestimmten Zeitalters aber hat der dramatische Dichter sich nicht zu halten, wie auch folgendes Epigramm besagt:

Dichte, Dichter, nur halte dich in den Grenzen der Bühne,
Wachse, Knabe, nur nie über den Maßstab hinaus[3]).

Dieser bitter ironische Ausspruch ist natürlich cum grano salis aufzufassen und nicht wörtlich zu interpretieren; man muß Hebbels Vorliebe für auf die Spitze getriebene epigrammatische Wendungen in Betracht ziehen. Nichtsdestoweniger aber sind diese Worte charakteristisch für seine ganze Richtung: Hebbel verhält sich der Bühne gegenüber weit ablehnender als sein Rivale Ludwig[4]).

[1]) Br. VII 148. [2]) W. XII 236. [3]) Ta. III 3562; W. VII 197.

[4]) Daß dieses Epigramm ironisch aufzufassen ist, und nicht wörtlich als Mahnung an den Dichter, sich innerhalb der Grenzen der Bühne zu halten, wie Kutscher will (Kutscher, Hebbel als Kritiker des Dramas, Berlin 1907, S. 168), geht, wie mir scheint, aus dem Epigramm selber zur Genüge hervor, da sonst der Schluß nichtssagend trivial wird. Das bezeugen ferner das auch von Kutscher zitierte Epigramm „Deutsche Bühnenreform" (W. VII 232), das Gedicht „Wachse, Knabe" (W. VII 177) und besonders die bitteren Aussprüche Hebbels über die Bühne in Tagebüchern und Briefen aus der Zeit dieses Epigramms (1846).

Digitized by Google

In der Betrachtung des Dramas geht Ludwig immer von der realen Bühne aus, was auch seine eigenen Dramen beeinflußt hat: Bühnenbilder z. B. haben ihn weit mehr gelockt als Hebbel. Auch das weit innigere Verhältnis, in dem er zu der damaligen Bühne stand, war nicht ohne Einfluß. Der Schauspieler Eduard Devrient nahm sich des Erbförsters an und schlug Veränderungen vor, auf die Ludwig bereitwillig einging. Seine Dramen, besonders die Makkabäer, fanden viel eher Zugang zu der Bühne. Hebbel fühlte sich mit Recht zurückgesetzt, und dies erklärt auch den bitteren Ton, der seine Aussprüche über Ludwig kennzeichnet. Zudem war Ludwig selber schauspielerisch begabt. So ist denn wohl erklärlich, daß er eine innige Verquickung des Dramatischen und des Theatralischen anstrebte und in diesen eine Einheit erblickte. So ist ihm „das dramatische Talent zugleich Dichtertalent und Schauspielertalent[1])". Von Shakespeare sagter: „Shakespeare war selber Schauspieler. Das sollte jeder Dramatiker sein[2])." Die dramatische Kunst ist „Verquickung von Dicht- und Schauspielkunst[3])", oder, wie Ludwig am 2. Juni 1854 an Eduard Devrient schreibt, ist „die dramatische Kunst nur eine, in der sich Dicht- und Schauspielkunst wie Seele und Leib im Menschen als wesentliche Faktoren gegenseitig fodern und bedingen[4])". Wie Ludwig die Poesie überhaupt auf das sinnlich wahrnehmbare verweist, so gilt das vom Drama in erhöhtem Grade: „Im Drama muß die Poesie am meisten Poesie, am meisten unmittelbare Anschauung, sinnlich begrenzte Darstellung sein[5])." Rücksicht hierauf beschränkt auch das Gebiet des Dramas: „Nur was wirklich gegenwärtig, sinnlich erscheinend auf der Bühne zu machen ist, gehört dem Drama. Selbst das sittliche Urteil, die sittlichen Mächte müssen vollständig sinnlich dargestellt werden[6])." Be-

[1]) V 507. [2]) VI 312. [3]) V 162. 438. [4]) VI 383.
[5]) V 39 f. [6]) V 526 f.

Digitized by Google

sonders gilt dies vom modernen Drama; bei den Griechen wurde noch die volle Entfaltung der Schauspielkunst durch Kothurn und Maske verhindert. Das moderne Drama dagegen „basiert ja nur auf die Schauspielkunst, es ist an den lebendigen Ausdruck der ganzen Persönlichkeit des Schauspielers gewiesen[1])". Vom Schauspieler aus „ist die dramatische Kunst von der übrigen Poesie zu trennen. Sie ist vielmehr eine bildende Kunst. Nur was sichtbar, hörbar und greifbar ist, hat Geltung, sonst nichts[2])". Wegen der Verkörperung durch den Schauspieler spricht Ludwig, wie man sieht, der Dramatik eine höhere Realität zu. (Daß sich die Dramatik dadurch von den übrigen Dichtungsgattungen unterscheidet, betont Ludwig weit mehr als den durch den Stoff bedingten Wesensunterschied, daß z. B. das Drama den handelnden, der Roman den leidenden Helden darstelle: „Der dramatische Charakter entwickelt sich selbst, der epische wird entwickelt[3])." Aus all diesem geht klar hervor, daß Ludwig den Anteil des Schauspielers bedeutend höher schätzen muß als Hebbel. Er sagt: „Das Drama verlangt den Schauspieler. Wahres Gesetz der dramatischen Kunst wird die innigste Durchdringung des Poetischen und Theatralischen sein, so innig, daß beide ihre Eigenheit verlieren, und das Poetische zugleich das Schauspielerische, das Theatralische zugleich das Poetische wird[4])." Am dramatischen Kunstwerke arbeiten nach Ludwig drei Mann: der Dichter, der Schauspieler, der Zuschauer[5]). Diese nennt er auch sonst „die Bedingungen des dramatischen Lebens". In dem so überschriebenen Abschnitte stellt Ludwig dar, für das Publikum sei es besser, daß das Schauspielerische vorherrsche als das Poetische. „Denke man sich einen Schauspieler von großer, poetischer Anlage, so wird dieser ein besserer Autor sein als ein Poet, der nicht große

[1]) VI 301. [2]) VI 317. [3]) VI 160. [4]) VI 29. [5]) V 158.

Digitized by Google

schauspielerische Anlage hat[1])." Auch der Dramaturg sollte durchaus von der Schauspielkunst ausgehen: „Man müßte die ganze dramatische Kunst aus dem Problem, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben, herleiten. Da würden sich fruchtbare Gesichtspunkte finden[2])". Daß die dramatische Kunst nur Substrat der Schauspielkunst ist, soll auch für den Dichter gelten, denn „das Tragische und Poetische eines Stückes, alles Wirkende wird erst dramatisch wirkend, wenn es völlig zur dichterisch-schauspielerischen Selbstdarstellung des individuellen Charakters geworden ist[3])". So erklärt es sich auch, daß Ludwig einmal der von Hebbel verworfenen Seydelmannschen Forderung bedenklich nahe kommen kann. Es ist das natürliche Endergebnis seiner Neigung, den Dichter hinter dem Schauspieler verschwinden zu lassen: „Das Drama hat zum Medium die dargestellten Personen der Handlung, hinter welchen der Dichter verschwindet. Eigentlich müßten die Schauspieler selbst die Dichter ihrer Rollen und so des Stückes sein, und zwar in dem Augenblicke der Darstellung[4])". Das ist allerdings ein nie zu erreichendes Ideal, aber der Dichter soll doch so vorgehen, er soll vom Schauspieler ausgehen: „So muß der Dichter auch die Sache angreifen; er muß sich, wie die Rede von einer Person auf die andere übergeht, in die verschiedenen Schauspieler und mit jedem selbst in die dargestellte Person versetzen. Nicht unmittelbar in die dargestellte Person, weil nicht diese dargestellten Personen selbst das Stück spielen; es würde dies nur eine Art epischer und lyrischer Dichtung werden, aus diesen zusammengesetzt und nicht für die äußere Bühne, sondern für den inneren Sinn gedichtet[4])". Auch hier haben wir wieder den Schauspieler als den unterscheidenden Faktor des Dramatischen; schon bei der Konzipierung der dramatischen Fabel soll, wie Ludwig

[1]) V 438. [2]) V 20. [3]) V 251. [4]) VI 31.

Digitized by Google

verlangt, auf das Bühnengemäße Rücksicht genommen werden. Um sich des gewaltigen Unterschiedes zwischen Hebbel und Ludwig klar bewußt zu werden, vergleiche man hiermit den Ausspruch Hebbels, daß der dramatische Darstellungsprozeß ganz von selbst, und ohne nach der Bühne zu blinzeln, vor sich gehen soll. Allerdings will Ludwig auch nicht, daß der Schauspieler willkürlich verfahre: seine Kunst soll sich mit der des Dichters zu einer vereinigen. „Keine der beiden Künste darf eitel und selbstsüchtig einen Erfolg für sich allein erringen wollen, jede nur einen teilbaren, durch und mit der anderen[1])." So verurteilt Ludwig neben dem Lesedrama auch das „Schauspielerdrama" und unterscheidet zwischen dem echten Bühnengerechten, der natürlichen Gestalt der dramatischen Poesie, und dem falschen, „bestehe es nun in bloß äußerlichem Schmuck der Szene für das Auge, in volltönender lyrischer Rhetorik für das Ohr". Er verurteilt sowohl die dichterischen Effekte, durch die der Schauspieler zum bloßen Deklamator herabgewürdigt wird, als auch die willkürlich eingelegten schauspielerischen Effekte, in denen der Schauspieler eigenmächtig auf Kosten des Ganzen zu wirken sucht[2]). Zu beachten ist hier, daß Ludwig nicht allein den Schauspieler tadelt, sondern auch den Dichter, dem er auch anderweitig die Schuld gibt, daß wir noch kein echtes Drama haben. Er wendet sich dabei nicht so sehr gegen das Drama der Macher, das Hebbel noch schärfer angreift, als gegen das „Literärdrama"; dies ist ihm der schlimmste Feind des eigentlichen Dramas. „Hätten wir nicht schon ein so ausgesprochenes Literärdrama (durch Goethe und Schiller), wir würden ein wirkliches Drama haben[4])." Naturgemäß muß sich Ludwig nun auch gegen das Lesedrama wenden. Er läßt die Wirkung des gelesenen Dramas nur gelten, wenn der Leser sich bei der Lektüre

[1]) V 162. [2]) V 506. [3]) V 45. [4]) VI 443.

Digitized by Google

die Aufführung hinzudenkt, und interpretiert dabei Aristoteles in genauem Gegensatze zu Hebbel[1]). Dramen zu beurteilen, ohne sie aufgeführt zu sehen, ist, als ob man ein Gemälde nach der bloßen Untermalung beurteilte. „Was von einem echten Drama aufgeschrieben ist, ist nichts als die Untermalung des Gemäldes[2])." Es ist dies eine Verurteilung des Lesedramas, die aus der Überschätzung des Schauspielers hervorgeht. Hebbel, der dem Schauspieler eine bescheidenere Rolle zuweist und nicht verlangt, daß der Dichter sich nach ihm richte, kann auch die Wirkung des gelesenen Dramas zu Recht bestehen lassen.

Wenn man die Ansichten Hebbels und Ludwigs über das Wesen und den Endzweck der Kunst betrachtet, so fällt sofort auf, wie Ludwig weit mehr das Publikum und dessen Wünsche berücksichtigt und nüchterner urteilt: er beschäftigt sich im wesentlichen nur mit utilitarischen Fragen und enthält sich aller Metaphysik: ihm ist die Kunst nur die Lehrerin praktischer Lebensweisheit. Die Welt des Gedichtes soll „die wirkliche Welt sein, nur durchsichtiger, woran der Leser seinen Lebenssinn schärfen, Erfahrungen machen kann, kurz eine Art Vorschule des wirklichen Lebens habe"[3]). Die Kunst steht ihrem Wesen nach, so urteilt Ludwig, nicht notwendig in Einklang mit der Religion und der Sittlichkeit. In ihren Konsequenzen kommt sie, wie er sagt, mit der Religion und der Moral in Konflikt: „Das zeigen zwei große Exempel, die altgriechische, besonders ihr Gipfel Sophokles, und die Goethe-Schillersche Tragödie, wo sie jener folgt[4])". Was ist nun Endzweck der Kunst? In einem Briefe an Julian Schmidt nennt Ludwig die höchste Angelegenheit seines Lebens sein „Suchen nach einer tragischen Kunst, die unsere Nation nicht noch ungesunder macht als sie schon ist, vielmehr, was sie als Kunst beitragen kann, beiträgt,

[1]) V 464. [2]) V 148. [3]) VI 171. [4]) V 441.

Digitized by Google

ihr zu einer Gesundheit der Lebensanschauung zu verhelfen“[1]). Alles Paradoxe im sittlichen Urteile soll der Dichter vermeiden[2]). Nur einmal spielt Ludwig darauf an, wie im bürgerlichen Kleinleben „Natur, Sitte (d. h. Zeitsitte, Meinung) und wirkliche Sittlichkeit im fortwährenden Grenzstreite begriffen“ sind[3]); der dramatischen Darstellung eines solchen Konfliktes ist Ludwig konsequent ausgewichen, wie er auch nie darauf verwiesen hat, daß dieser selbe Konflikt nicht nur im bürgerlichen Kleinleben sich abspielt, sondern das ganze Leben durchzieht.

Hebbel räumt der Kunst eine höhere Stellung ein: sie ist ihm „die höchste Form des Lebens, wenn auch nicht des Geistes[4])“. Er stellt sie über die Wissenschaft, denn diese kann nur irren, da sie dem Teil zu dessen Bewältigung immer eine zu große Bedeutung einräumen muß. Die Kunst hingegen ist dem Irrtum nicht ausgesetzt, denn alle wirkliche Kunst gibt Leben und somit Wahrheit[5]). Sie allein ist Bürge menschlicher Unsterblichkeit, denn nur in der Kunst ist der Mensch schöpferisch tätig und berührt sich so mit der Gottheit. „Daß die Gottheit dem Menschen die schöpferische Kraft verlieh, das ist ihre höchste Selbstentäußerung[6])“. Die Kunst stellt symbolisch den Weltprozeß selber dar, das Werden der Idee; und deshalb kann Hebbel sagen: „Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod; sie hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft[7])“. Da die Kunst nun so den Weltprozeß darstellt, ist sie die höchste Lehrerin der Menschheit, die erste Priesterin am Altar. Das Genie als Repräsentant der Gattung spricht das allgemeine Gesetz aus, und die Kunst ist das Gewissen der Menschheit: „Die Tatsache der Poesie im Makrokosmos entspricht durchaus

[1]) VI 408. [2]) V 460. [3]) VI 210. [4]) Ta. III 3391. [5]) Ta. II 2560. [6]) Ta. II 2319. vgl. 1986. [7]) Ta. III 4421. Vgl. Ta. III 4024.

Digitized by Google

der Tatsache des Gewissens im Mikrokosmos, sie deutet auf dasselbe Bedürfnis und hat denselben Zweck[1])". Nur im Millennium dürfte das sich ändern: „Kunst und Gesellschaft verhalten sich jetzt zueinander wie Gewissen und Tun. Welch eine Zeit, wenn sie sich dereinst decken, wenn die Kunst gar nicht schöner träumen kann, als die Gesellschaft lebt[2])". Die Kunst, die Poesie geht über die Sphäre des einzelnen Individuums hinaus, ihre eigentliche Aufgabe ist, „das verknöcherte All wieder flüssig zu machen und die vereinzelten Wesen, die in sich selbst erfrieren, durch geheime Fäden wieder zusammenzuknüpfen[3])". So drängt die Kunst auf die Herstellung der Harmonie zwischen dem Individuum und dem Universum. Ihr innerstes Wesen ist „das dem Menschen eingeborne Sehnen zu stillen, und eben darum kann der Künstler im Zwiespalt zwischen sich und der Welt nicht stecken bleiben, da er von dieser noch gar nichts sieht, wenn er sie nicht rund sieht[4])". So berühren sich aufs engste Kunst, Religion und Philosophie, die drei Sternwarten, die sich gegenseitig in der Betrachtung von Himmel und Erde unterstützen[5]). Hebbel erkennt dabei der Kunst den Vorrang zu; in der Religion schlägt die Phantasie vor, in der Philosophie der Intellekt, im reinen Kunstwerk durchdringen sich beide und wirken in gegenseitiger Sättigung zusammen[6]). Hebbel hat immer die Einheit von Poesie und Religion betont: „Die Poesie ist meine Religion, die mich zur Wahrheit führt; was meine Gedichte verbessert, veredelt mich selbst[7])". Öfters hat er sich gegen Angriffe von orthodoxer Seite verteidigt, er stehe in einem feindlichen Verhältnis zur Religion. So schreibt er in dem eben zitierten Briefe an den Pfarrer Luck: „Ich stehe durchaus in keinem feindlichen Verhältnis zur Religion; das ist auch bei einem Dichter wohl kaum möglich, wenn er anders den Namen

[1]) Ta. II 3191. [2]) Ta. III 5011. [3]) Br. III 98.
[4]) Br. VI 184. [5]) Br. VI 85. [6]) Br. VI 342. [7]) Br. I 264.

Digitized by Google

verdient und nicht zur französischen Zwittergattung gehört, denn Religion und Poesie haben einen gemeinschaftlichen Ursprung und einen gemeinschaftlichen Zweck[1])". Wie nun aber der wahre Dichter sich nie mit der Sittlichkeit in Konflikt befinden kann, dagegen sehr oft mit der Konvenienz, so kann sich auch die Kunst gegen eine bestimmte zeitliche Form der Religion wenden müssen, insofern diese Form sich von der Idee abwendet, auf deren Darstellung die Kunst immer drängen muß. So ist auch zu verstehen, wenn Hebbel sagt, „daß das Moment der Erhebung uns in unserer Zeit nur noch durch die Kunst kommen kann. Die Religion bietet es nicht mehr dar, und der Patriotismus bietet es noch nicht dar; die Kirche vereinigt die verschiedenen Stände des Volks nicht mehr in ihrem Schoß, und der Staat ruft sie nicht mehr zusammen[2])". Nur weil die Kunst im wahrsten Sinne des Wortes religiös ist, kann sie diesen Zweck erfüllen.

Auch mit der Philosophie berührt sich die Kunst, wie schon oben hervorgehoben, indem beide auf das Ganze zustreben. Sie verhalten sich aber zueinander wie Begriff und Symbol, Denken und Anschauen. In seinem Aufsatze: „Über den Stil des Dramas" führt Hebbel aus, wie in der Sprache das Leben des Geistes in doppelter Gestalt hervortritt als Denken und Dichten: „Das Denkvermögen betätigt sich in der Bildung reiner Begriffe und gelangt zur Form im philosophischen System; das Dichtungsvermögen in der unmittelbaren Aufnahme und der freien Reproduktion symbolischer Anschauungen und gipfelt im geschlossenen Kunstwerk[3])". Begriff und Symbol haben aber eine gemeinsame Wurzel, denn auch „der Begriff wurzelt in der Anschauung und tritt zunächst als Vorstellung auf: die dichterische Anschauung partizipiert durch ihre symbolische Beschaffenheit

[1]) Br. VI 342. [2]) W. XII 231. [3]) W. XI 69.

Digitized by Google

am Begriff". Sie unterscheiden sich darin, daß der Begriff alles Besondere im Allgemeinen auflöst, die dichterische Anschauung das Allgemeine im Besonderen aufdeckt.

Gegen diese Einheit von Kunst, Religion und Philosophie wendet sich Ludwig. Kann nach Hebbel nur der Vertreter einer Afterkunst mit Sittlichkeit und Religion in Konflikt geraten, so findet Ludwig, daß „die Poesie in ihren Konsequenzen mit Religion und Moral in Konflikt kommt[1])". Durch ein getreues Anschließen an die Wirklichkeit vermag die Kunst dieser Gefahr zu entgehen, wie es Shakespeare und den englischen Erzählern gelungen ist. Ist es nun so innerhalb einer gewissen Richtung möglich, daß Religion und Kunst sich nicht widerstreiten, so lehnt Ludwig jegliche Verbindung von Philosophie und Kunst durchaus ab. Schon durch die Beschäftigung mit der Philosophie droht dem Dichter die Gefahr, daß er seiner besonderen Aufgabe entfremdet, daß seine konkret-schaffende Phantasie geschwächt werde. So bleiben Poesie und Philosophie unvereinbare Gegensätze; jene wendet sich dem Konkreten zu, diese dem Abstrakten: „Was in der Philosophie eine höhere Stufe, das ist in der Poesie eine niedere, weil das sinnliche Moment, das ihr wesentliche, in jeder höheren Stufe der philosophischen Skala schwächer wird, die Anschauung, das Dramatische, das Psychologische darin ist immer mehr in Reflexion, Rhetorik und Dialektik zerbröckelt[2])". So hat die Philosophie in neuerer Zeit „der Poesie eigenstes Wesen gefährdet[3])". Durch die Einmengung derselben in die Dramaturgie ist „das sinnliche Moment, das im Drama die größte Rolle spielt, ganz von seinem Ansehen gekommen[3])".

Gegen eine bloße Verquickung von Kunst und Philosophie hat auch Hebbel sich öfters ausgesprochen; er unterscheidet

[1]) V 441. [2]) V 172. [3]) V 496.

Digitized by Google

zwischen diesen beiden ganz wie Ludwig: „Philosophie gehört schon aus dem Grunde nicht in die Sphäre der Kunst, weil diese etwas durchaus Festes, Unwandelbares, wenn auch Abgerissenes und Vereinzeltes verlangt“ [1]). Er findet, daß die Philosophie auf eine höchst bedenkliche Weise zwischen der Kunst und der Natur in der Mitte steht. Er hörte mit Freude von Bamberg, daß dieser Hegel zu einem bloßen Ferment seiner Bildung herabgesetzt habe [2]). Auch Hebbel tadelt, daß eine Gruppe von Dichtern sich in die Abgründe der Spekulation verloren habe. „Die Poesie kann sich aber, wenn sie nicht gefrieren will, vor der Intimität mit dem „absoluten Gedanken“ gar nicht genug hüten“. Die Warnung aber gilt nur der Poesie, nicht dem Poeten; dieser darf sich der höchsten Wissenschaft nicht verschließen, um sich die Naivetät der Unwissenheit zu bewahren. Dem Menschen ist die Kenntnis seines Verhältnisses zum Universum notwendig, wie sollte der Dichter diese entbehren können, der die letzten Probleme des Alls zur Darstellung bringen will, dem die Kunst die realisierte Idee ist [3])? So haben Philosophie und Kunst eine und dieselbe Aufgabe, die jede auf ihre eigene Weise zu lösen sucht: „Wenn die Philosophie sich bemüht, die Idee unmittelbar zu erfassen, so bescheidet die Kunst sich, alles, was ihr in der Erscheinungswelt widerspricht, zu vernichten [4])“.

Bei der Betrachtung der ästhetischen Schriften Hebbels und Ludwigs ist darauf hingewiesen worden, wie Hebbel historisch vorgeht, wie er geschichtlichen Sinn bezeugt, wie dagegen Ludwig dessen bei der Betrachtung des Dramas gänzlich entbehrt. Ferner ist dargestellt worden, wie Hebbel in seinen Dramen bestrebt ist, seine tragischen Helden in ihrem Verhältnis zu den historischen Mächten zu schildern, ihre Abhängigkeit darzutun. Ludwig

[1]) Ta. I 947. [2]) Br. III 315. [3]) W. XI 356. [4]) W. XI 29.

dagegen in seinem Streben nach dem Typischen, nach der ewig wiederkehrenden Norm im Menschlichen, lehnt das Historisch-Bedingte für das Drama durchaus ab. In den späteren Dramen zeichnet er allerdings den historischen Hintergrund und hat Lewinsky gegenüber das Fehlen desselben im Erbförster beklagt; er hat ihn jedoch nie bestimmend auf den tragischen Nexus einwirken lassen. Auch ist zu erwähnen, daß für Ludwig der historische Boden in den Menschen ist: „Ihre Beschaffenheit ist der historische Boden, so nur ist wahrhaft dramatische und tragische Darstellung möglich[1])". Was Ludwig mit seinem scharfen Blick für das Einzelne abgeht, ist der historische Sinn, der die großen Züge erfaßt und über das Einzelne hinauslangt. Zu untersuchen ist hier, wie sich Hebbel und Ludwig theoretisch zu der Verwendung historischer und volkstümlicher Elemente im Drama stellen.

Was Ludwig anbetrifft, so ist ihm der große geschichtliche Werdegang der Welt wohl kaum klar zum Bewußtsein gekommen. Dieser hätte auch in seiner Weltanschauung schwerlich eine Rolle spielen können, da Ludwig für die absolute Willensfreiheit des Menschen eintritt, was dann einen Lebensprozeß, der unbekümmert um das Geschick des einzelnen unerbittlich weitergeht, mehr oder minder ausschließt. So aber erfaßt Hebbel den historischen Werdegang und beruft sich dabei auf Kant; er verwirft auch als nicht innig genug für das Verhältnis von Geschichte und Tragödie den Standpunkt Lessings, die Geschichte sei für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt seien[2]). Auch für Ludwig ist die Geschichte kaum mehr als ein Kompendium von Tatsachen. Das zeigt uns besonders seine Beurteilung von Törrings Agnes Bernauer. Dieser Stoff läßt keine

[1]) VI 13. [2]) Ta. I 1502.

Digitized by Google

rein historische Behandlung zu, weil er zu weit von der Weltgeschichte abliegt: „Er ist historisch nicht wichtig genug[1])". Deshalb braucht der Dichter hier auch nicht der Geschichte zu folgen, und bei der Besprechung seiner eigenen Bearbeitung des Stoffes schreibt Ludwig an Eduard Devrient: „Im Ganzen ist es vorteilhafter, je weniger und je ungewissere Nachrichten die Geschichte der dramatischen Kunst an die Hand gibt[2])". Sonst aber soll der Dichter der Geschichte treu bleiben, „denn mit dem Hineindichten von intriganten und novellistischen Motiven, Situationen und pathologischen Verhältnissen wird hier leicht und am meisten verdorben[3])". In der eigenen Dichtung läßt Ludwig, wie die Makkabäer und der Wallensteinplan uns zeigen, die wesentlichen Grundzüge der Handlung bestehen, wenn er auch sonst frei schaltet, epitomiert und zusammendrängt. Raum und Zeit behandelt Ludwig durchaus frei. In diesem letzten Punkt trifft Ludwig also in der Tendenz mit Hebbel zusammen, der allerdings als Vertreter einer mehr einheitlichen Form des Dramas hier noch straffer vorgehen muß. Man vergleiche nur die historischen Dramen Hebbels mit dem Wallensteinplane Ludwigs, der sich wohl von den Königsdramen Shakespeares hat beeinflussen lassen. Außerdem ist noch zu bemerken, wie Ludwig besonders bestrebt ist, das Ethische klar herauszuarbeiten, d. h. das Verhältnis von Schuld und Strafe. Wie die Makkabäerfamilie durch den Mangel an Demut dem Gott Israels gegenüber ins Leiden gerät, was besonders von Leah gilt, so wird Wallenstein durch seine Vermessenheit gestürzt. „So die Geschichte zur Poesie gemacht[4])". Das historische Drama hat volle Berechtigung nur, insofern es ein typisches Schicksal darstellt und darin das Verhältnis von Schuld und Strafe veranschaulicht. In dieser Hinsicht ist ihm Richard III. das beste

[1]) V 344. [2]) VI 385. [3]) V 241. [4]) VI 276.

Digitized by Google

Muſter, danach Richard II.[1]) Durch dieſes Streben nach dem Typiſchen wird im Grunde Ludwigs Stellung zum Hiſtoriſchen im Drama beſtimmt; er lehnt überhaupt für das Drama das hiſtoriſch Bedingte ab: wie ſchon oben angeführt, iſt nach ihm nur der Roman hiſtoriſch, das Drama und beſonders die Tragödie aber anthropologiſch: „Der Gegenſtand des Romans, der Menſch unter dieſer hiſtoriſchen Mächte Einfluß, dagegen des Dramas, beſonders der Tragödie der Menſch an ſich[2])". So drängt Ludwig in ſeinem Drama immer auf das Typiſche hin. „Es zeigt ſich, daß das Drama gar keine eigentliche Individualität verträgt, ſondern durchaus typiſch[3])". Es iſt dies ein Lieblingswort des Kritikers: typiſche Handlung, das Typiſche in der Darſtellung, typiſches Schickſal, u. ſ. w. Das würde darauf hinwirken, alles zeitlich Bedingte, ſoweit es die Pſyche des Menſchen betrifft, abzuſtreifen; darauf weiſt auch Ludwigs berühmte Definition des Realismus hin: „Der Realiſt nimmt, was immer geſchieht[4])", er hält ſich an den Typus, während der Naturaliſt einfach das Hiſtoriſche nimmt. Hebbels Forderung, das Drama ſolle ein Zeitbild ſein, es ſolle der Nachwelt zeigen, wie wir gedacht, lehnt Ludwig ſcharf und entſchieden ab (VI 94). „Nur was zu allen Zeiten war, das iſt für die Tragödie wirklich[5])". Den jungen Ludwig hatte auch das Abſonderliche gereizt, das vom Wege Abſeitsliegende. So hatte er in der Novelle Maria das Kleiſt'ſche Problem von der „Marquiſe von O." behandelt und Hoffmanns Fräulein von Scuderi dramatiſiert, wobei ſich in dem letzten Werke das Hauptintereſſe um den Goldſchmied Cardillac konzentriert, einen ſtark abnormalen und krankhaften Künſtlercharakter. Der ältere Ludwig, der auf das Typiſche zuſtrebt und zugleich eine geſunde Kunſt ſucht, die praktiſche Lebensweisheit lehren ſoll, wendet

[1]) V 218. [2]) VI 74. [3]) V 536 f. [4]) V 528. [5]) V 82.

Digitized by Google

sich von dem Problematischen dieser Art ab. Das Problem des Dichters soll ein dem Publikum geläufiges sein. Der Dichter soll das Allgemeine darstellen, wie es Shakespeare tut. Die in der Handlung dargestellten Mächte dürfen nicht Sitten und Gebräuche sein, die nur zu gewisser Zeit und in gewissen Ländern gegolten haben. Man soll allem den Eintritt verwehren, was in „der Gegenwart zufällig, was Krankheitserscheinung am moralischen Sinne oder am Menschenverstande und Schönheitssinne ist[1])". Würde dies Prinzip rein konsequent durchgeführt, so wäre damit das Historische im Drama so auf ein Minimum beschränkt, daß man mit Recht bezweifeln möchte, ob dabei ein historisches Drama überhaupt noch bestehen könne. Allerdings hat Ludwig diese Theorien in seinen Dramen kaum rein durchgeführt. Auch ist zu berücksichtigen, daß er sich in der Ablehnung alles zeitlich Bedingten gegen Hebbels Forderung wendet, das Drama solle ein Zeitbild bringen, und daß er dabei aus Widerspruch seinen Standpunkt einseitig betont, was den theoretischen Widerspruch verschärft, in der Praxis aber weit weniger zur Geltung kommt. Der ausübende Künstler folgt seinem besseren Instinkte mehr als den eigenen theoretischen Forderungen. Jedoch macht sich in Ludwigs Dramen klar das Bestreben geltend, alles zeitlich und lokal Bedingte, insoweit es die Psyche und besonders die Moral seiner Personen beeinflußt, zu vermeiden. So hat er das in den Makkabäern ursprünglich gebrauchte Motiv von der Doppelehe Judahs später fallen lassen. Dagegen hat Ludwig Vorliebe für alles Sinnfällige, Konkrete ihn häufiger bewogen, das äußere Kostüm einer Zeit, Sitten und Gebräuche, zu zeichnen, insofern diese nicht den Gang der Handlung beeinflussen; dieser Zug tritt aber in den späteren Dramen weniger hervor. Man vergleiche nur den

[1]) V 81 f.

Digitized by Google

Erbförster mit den Makkabäern. Auch ist noch zu bemerken, daß die von Ludwig mit solcher Liebe gezeichneten kleinen Detailzüge häufig mehr allgemeinmenschlicher als irgendwie zeitlich bedingter Natur sind.

Ein weit innigeres Verhältnis zur Geschichte als Ludwig hatte Hebbel. Schon in München wandte er sich von der Philosophie ab und ausschließlich der Geschichte und der Literatur zu. Nicht an der Philosophie, sondern an der Geschichte entzündete sich sein Talent, wie Hebbel am 15. September 1852 an A. Ruge schreibt. „Daher rührt's, daß allen meinen Dramen vom ersten bis zum letzten die sozialen Verhältnisse zugrunde liegen, da sich mit dem historischen Blick das Klebenbleiben am einzelnen durchaus nicht verträgt[1])". In diesem Satze schon haben wir eine Eigenschaft von Hebbels historischen Dramen klar ausgesprochen: während Ludwig auf das Typische hinstrebt und dies mit einer Fülle kleiner Detailzüge ausstattet, strebt Hebbel nach dem Allgemeinen, das er leicht erfaßt, während ihm das Besondere entgeht. So bringt denn Hebbel in seinen Dramen keine historischen Porträts, die sich durch die Fülle lebenswahren Details auszeichnen. Detailzüge sind überhaupt nicht Hebbels Stärke; aber während bei Ludwig die späteren Dramen weniger an realistischen Details bringen als die früheren, läßt sich bei Hebbel das Gegenteil beobachten. Man vergleiche nur die Judith oder auch noch Herodes und Mariamne mit der Agnes Bernauer oder dem Demetrius. Was Hebbel in allen seinen Dramen bringen will, ist ein Zeitbild, immer in großen Zügen gehalten. Zeitbilder bringt er auch in den Dramen, die die Gegenwart zum Schauplatz haben, wie z. B. der Maria Magdalene. Das Drama der Jetztzeit soll ja der Nachwelt zeigen, wie wir gedacht, gehandelt, gelebt haben, und könnte so einmal die Geschichte ersetzen[2]). Die Hauptaufgabe der Poesie

[1]) Br. V 46. [2]) W. XI 5f. 58f.

Digitized by Google

der Geschichte gegenüber ist, zu veranschaulichen, wie jede Individualisierung des menschlichen Wesens abhängt von der Beschaffenheit der Geschichtsepoche, in die es fällt („die Modifikationen der Menschennatur in ihrer relativen Notwendigkeit[1]“). Was Hebbel also in seinen Dramen zur Darstellung bringen will, das ist der kulturhistorische Hintergrund, auf dem sich alles abspielt und durch den alles bedingt wird. Den Zeitgenossen fehlte dafür das Verständnis, und deshalb lehnte das Publikum, wie Hebbel meint, Herodes und Mariamne ab, als das Drama im April 1849 im Hofburgtheater aufgeführt wurde[2]). Ludwig hat Hebbels Eigenart klar erfaßt, wenn er in der Besprechung von Hebbels Julia sagt: „Seine Probleme sind mehr kulturhistorische als psychologische[3])“. Diese scharfe Hervorhebung und Begründung der kulturhistorischen Motivierung ist das Neue bei Hebbel. Für ihn sind Drama und Geschichte im Grunde eins: beide veranschaulichen das Notwendige. So sagt Hebbel von der Geschichte: „Der unbekannte Künstler meißelt seit Jahrtausenden an einem Gott[4])“. Das Drama aber veranschaulicht diesen Prozeß reiner und voller und ist deshalb die höchste Form der Geschichtsschreibung. Die materielle Hälfte der Geschichte streicht Hebbel, sich auf Napoleons entscheidende Autorität stützend, um der geistigen die gebührende Bedeutung zu erobern, und eben diese geistige Hälfte soll durch die Kunst wiedergeboren werden[5]). Der Unterschied zwischen der Geschichte und der Kunst, besonders der Tragödie, liegt in der Form, die das Leben in der Geschichte nur ausnahmsweise annimmt; wo aber dies der Fall ist, „soll die Kunst ihre Aufgaben und Stoffe nicht suchen[6])“. Der Dramatiker soll eben Form bringen: „Das Drama ist das lebendige Feuer inmitten des geschichtlichen Stoffs, das die starren Massen umschmilzt und

[1]) Ta. III 3865. [2]) Ta. III 4581. [3]) V 358. Vgl. Koch 27. [4]) Ta. II 2061. [5]) W. XI 36. [6]) Ta. I 1655.

Digitized by Google

dem Tode selbst wieder Leben gibt[1])". So will Hebbel kein bloßes Kopieren, auch in bezug auf die Geschichte verwirft er jede Natürlichkeitsnachahmung: „In den tragischen Kreis geht kein historischer Charakter ohne die ideale Weihe ein[2])". Bis zu einem gewissen Grade darf der Dramatiker auch von der Geschichte abweichen: „Für wen das von der Geschichte abweichende Drama eine Sünde an der Geschichte ist, für den muß der Tisch eine Sünde am Baum sein[3])". Hebbel verteidigt aber nicht alle und jede Abweichung: Ausgangs- und Zielpunkt sind nicht zu verändern, und besonders verwirft er das Einführen fremdartiger Elemente in einen Stoff[4]) (was ja auch Ludwig tut), denn auch die Geschichte veranschaulicht das Notwendige und trifft darin mit der Tragödie zusammen. In der Geschichte erblickt Hebbel denselben Dualismus des Rechts, den er in seinen Dramen veranschaulichen will[5]). Alles Zufällige läßt sich aber nicht ausscheiden, weder in der Geschichte, noch in der Tragödie. Nicht alles läßt sich motivieren[6]); neben der eisernen Notwendigkeit besteht doch noch das Individuum mit seiner rätselhaften Freiheit, und die Macht dieses Individuums tritt bei Hebbel allmählich mehr in den Vordergrund: „Die Geschichte mündet doch eigentlich nur in die Individuen, wie sie von ihnen ausgeht[7])", hatte er schon in Paris geschrieben. Und als er in Wien Ruhe gefunden und Herr seines Geschickes geworden war, da fühlt er diese Wahrheit mehr und mehr. Es ist dies aber nur eine Modifikation seiner früheren Ansicht: an der „relativen Notwendigkeit" hat er nie gezweifelt. „Wie jede Kristallisation von gewissen physikalischen Bedingungen abhängt, so jede Individualisierung des menschlichen Wesens von der Beschaffenheit der Geschichtsepoche, in die es fällt. Diese Modi-

[1]) Ta. II 2693. [2]) W. XII 222. [3]) Ta. III 4073. [4]) W. XI 343. [5]) W. XII 328. [6]) Ta. III 4051. [7]) Ta. II 3048.

Digitized by Google

fikationen der Menschennatur in ihrer relativen Notwendigkeit zur Anschauung zu bringen, ist die Hauptaufgabe, die die Poesie der Geschichte gegenüber hat[1])". Hebbel tadelt scharf das wahllose Herausgreifen einzelner Teile, einzelner Episoden aus der Geschichte, wie es häufiger geschehe. Er klagt: „Bei uns wird noch lange übersehen werden, daß das historische Drama seine ganze Kraft aus der überwältigend treuen Veranschaulichung der Verhältnisse schöpft, und daß eine wurzel- und schlußlose Episode eben darum keins abgeben kann, da sie die notwendige Vertiefung in Anfang und Ende nicht verstattet[2])". Oder wie er sich in seinem Tagebuch ausdrückt: „Die meisten dramatischen Dichter benehmen sich der Geschichte gegenüber ungefähr wie ein Maler, der vom Menschen nur den Kopf oder den Rumpf oder Hand und Fuß abzeichnen und das für ein Gemälde ausgeben wollte[3])". Aber er tadelt nicht nur, daß der große Zusammenhang nicht veranschaulicht oder gar zerstört wird, er vermißt auch bei den jetzigen Dramatikern (so in Üchtritz' „Rosamunde"), „in den Situationen das Atmosphärische, und in den Charakteren das damit genau zusammenhängende Autochthonische, das sie als notwendige Produkte eben dieses und keines andern Bodens erscheinen läßt[4])". Hebbel fordert das zeitlich und räumlich Bedingte: „Deine Leute schwitzen nicht, möchte ich zu jedem unserer jetzigen Dramendichter sagen. Ob es Juden oder Türken oder Heiden oder Christen, Opiumkäuer oder Knoblauchesser sind, man merkt es der Atmosphäre nicht an[5])". Hebbel fordert also, was Ludwig verwirft. Ein merkwürdiger Gegensatz: Ludwig, der Kleinmaler, verwirft hier, was Hebbel, der auf das Allgemeine zustrebt, anerkennt und fordert. Und doch ist dieser Gegensatz leicht erklärlich: Ludwig, der das Typische, das Normalmenschliche fordert, verwirft das historisch Bedingte

[1]) Ta. III 3865. [2]) W. XII 85. [3]) Ta IV 5303.
[4]) Br. V 220. [5]) Ta. III 5182.

Digitized by Google

als unberechtigte Abweichung von der Norm; Hebbel — mit tieferem Blick — sieht aber gerade in dem historisch Bedingten die sich durchsetzende Notwendigkeit. So wird hier der Pantragiker Hebbel realistischer als der Detailmaler Ludwig, weil dieser den Typus betont und allem ängstlich ausweicht, was irgendwie dieser gesunden Norm nicht entspricht. Eine Weltnotwendigkeit kennt allerdings auch Ludwig sowohl als Hebbel: der wahre tragische Eindruck ist, „daß man über allem Detail beständig das Gefühl der Weltnotwendigkeit hat[1])". Aber dieses Gefühl der Weltnotwendigkeit fließt hervor aus dem Wesen seiner Weltanschauung: Unrechttun zieht Strafe nach sich. Es ist „der ideale Zusammenhang einer Verschuldung und des daraus hervorgehenden Verderbens[1])", worauf Ludwig sich hier bezieht.

Ein ähnlicher Gegensatz macht sich auch geltend in der Behandlung und Einschätzung von volkstümlichen Stoffen und Sagen. Ludwig erkennt nur eins unbedingt an bei den Stoffen der Sagen und Volksbücher: die Objektivität. Er lobt das Drastische der Szenen und die Rundung des Stoffes. „Sie haben den Vorteil der Rundung und Geschlossenheit, die wie der lange von den Wellen gerollte Kiesel gerundet, wie das durch viele Steinschichten gedrungene Wasser gereinigt ist für den poetischen Gebrauch. Das Volk hat den Stoff schon ganz für seine Anforderungen zubereitet dem Dichter übergeben. Der Dramatiker hat bei erfundenem Stoffe nicht die Zeit und kann ihm nicht die Objektivität geben, die der durch fremde Hände gegangene Volksstoff schon mitbringt[2])". Wie die Geschichte für Ludwig im wesentlichen nur ein Kompendium von Tatsachen ist, so interessiert ihn an den Volksbüchern und Sagen auch nur das Stoffliche und Technische. Mit keinem Worte berührt er, wie das Drama aus dem geschichtlichen Boden er-

[1]) V 425 f. [2]) V 213 f.

Digitized by Google

wächst, wie es deshalb von selbst auf die alten Überlieferungen als auf die besten Stoffkreise verwiesen wird. Er hätte dies ja auch ablehnen müssen, da das Drama den Menschen an sich und nicht als Kind einer Zeit darstellen soll. So tadelt Ludwig auch diese Stoffe: „Sie sind zum Teil nicht mehr zu gebrauchen, da sie etwas Beleidigendes haben durch Konventionen ihrer Zeit oder durch eingemischtes Wunderbares[1])". Ludwig will nichts Außergewöhnliches, nichts Problematisches, Krankhaftes, auch nichts zeitlich Bedingtes. Und noch eins tadelt Ludwig an den Stoffen dieser Volksbücher, wodurch sie sich nicht zum Gebrauch für das Drama eignen: „Sie liegen zu weit auseinander, sind zu episch, wie Genovefa, Robert der Teufel usw.[1])". Instinktiv sucht Ludwig in den Volksbüchern zu vermeiden, was so oft der wunde Punkt seiner Dramatik wurde: eine zu locker geschürzte Handlung, die ins Epische überzugehen droht. Aber eins hätte Ludwig gewiß gelobt in den alten Volksbüchern: die Verkörperung einer sittlichen Lehre, daß aufgezeigt wird, wie aus Unrechttun Strafe und Leiden hervorwächst. Darauf weist eine Bemerkung in einem Brief an Julian Schmidt hin: „Gegenstand des Dramas: der stilisierte gemeine Weltlauf. Das „So geht's" des Volksliedes, z. B.

So geht's, wenn ein Mädchen zwei Knaben lieb hat,
's tut wunderselten gut[2])".

Nach dem Gesagten läßt sich Hebbels Stellung zu den volkstümlichen überlieferten Stoffen kurz zusammenfassen: sie kann von seiner Stellung zur Geschichte nicht wesentlich abweichen. In einer Besprechung einer Aufführung von Raupachs Nibelungen hat Hebbel selbst seine Stellung zu dieser Frage kurz dargelegt: „Das Drama bedarf der Anlehnung an die ältesten Überlieferungen eines Volkes, seien diese nun in der

[1]) V 213f. [2]) VI 410.

Sage oder in der Geschichte niedergelegt, wenn es nicht haltlos zerflattern soll; es spitze sich in seiner Fortentwickelung so subjektiv zu, wie es wolle, nur fehle der allgemeine Grundstock nicht! Die Griechen stützten sich auf ihre Mythologie, Shakespeare leitete die ganze englische Geschichte in sein Drama hinüber, und unsere Dichter sollten sich an das Nibelungenlied halten, das uns zum Teil in jene Zeit zurückführt, wo Germanen und Inder noch ungetrennt in Asien mit- und nebeneinander lebten[1])". Mag man sich nun zur Frage nach der Heimat der Urgermanen stellen wie man will, es bleibt dies doch bezeichnend, wie weit Hebbel in den ursprünglichen Zusammenhang aller Dinge zurückgreifen möchte. So versuchte er auch bei seiner Arbeit am Demetrius möglichst tief in die Geschichte der slawischen Völker einzudringen: „Das Drama schöpft seine eigentliche Kraft aus den Zuständen, und Charaktere, die nicht im Volksboden wurzeln, sind Topfgewächse[2])". So erfaßt Hebbel den Menschen in seiner zeitlichen Bedingtheit und kommt deshalb in seiner Darstellung dem Menschen als Menschen, dem Typischen bedeutend näher als Ludwig. Wie treulich Hebbel aber der Überlieferung folgt, dafür bietet seine Bearbeitung der Nibelungen das beste Beispiel. Auch rein stofflich weiß Hebbel die Überlieferungen des Volkes wohl zu schätzen. Die Hauptsache, die Beseelung, geht allerdings von dem Dichter aus; das gilt auch von der sogenannten Volkspoesie. Aber das Volk „trägt den poetischen Stoff zusammen, indem es mit Millionen Augen sieht und mit Millionen Ohren hört und seltene Naturmomente, die sich der Beobachtung des einzelnen entziehen, wenn er sich nicht eines außerordentlichen Glückes erfreut, so wie wunderbare Geschichten aus der Menschenwelt, die sich oft erst in Jahrhunderten wiederholen, in treuem Sinn festhält und von Geschlecht auf Geschlecht vererbt[3])".

[1]) W. XII 21. [2]) Br. VI 233. [3]) W. XII 238f.

Digitized by Google

Hier zugleich auch ein kleiner Beweis, wie weit höher als Ludwig Hebbel das Außergewöhnliche, das nur selten Vorkommende schätzt, in dem er aber doch das Walten der Weltnotwendigkeit erblickt.

Haben wir nun eine derartig verschiedene Bewertung der volkstümlichen Überlieferungen, wobei auch noch der merkwürdige Widerspruch hineinspielt, daß Hebbel, der Sohn des Volkes, in der Schätzung des Volkes weit mehr Aristokrat ist als der „Patrizier" Ludwig (es ist dasselbe wie bei Schiller und Goethe), so treffen sie in einem zusammen. Sie sind beide Individualisten und lehnen in gleichem Maße ab die Möglichkeit eines Dramas, in dem das Volk die Rolle des Helden übernimmt, d. h. eines Dramas, in dem nicht Individuen, sondern die Masse Träger der Handlung ist, wie etwa in Hauptmanns Webern. So schreibt Hebbel über den Stoff der Dithmarschen, der ihn längere Zeit beschäftigt hatte: „An den Dithmarschen ist dies das Schlimmste, daß sie nicht in einer großartigen Persönlichkeit einen Mittelpunkt haben. Aber ein Drama aus lauter Volksszenen — ich weiß nicht, ob es existieren darf. Für die Bühne ist es gewiß nicht[1])". Ganz ähnlich spricht Ludwig sich aus: „Der Streit zwischen Völkern ist rein episch; auch der der einzelnen Parteien oder Stämme; in der Familie wird der Streit schon dramatisch, aber das Höchste ist erreicht, wenn der Kampfplatz zusammengepreßt wurde auf den kleinen Raum einer menschlichen Brust[2])". Zu bemerken ist auch, daß Hebbel in dem eben erwähnten Briefe klar ausspricht, was sich in dieser Art des Dramas erreichen läßt und was Hauptmann in den Webern erreicht hat: „Eine recht sinnliche Darstellung aller Volkszustände". Diesem erkennt er dann einen gewissen, obgleich nur untergeordneten Wert zu. Es ist nur ein Roman in umgekehrter Form. Ludwig,

[1]) Br. II 85. [2]) VI 320.

Digitized by Google

der ſtrenger auf die Reinhaltung der Gattungen drängt, hätte dies ohne Zweifel gänzlich verworfen. Man vergleiche nur ſeinen Ausſpruch Lewinsky gegenüber, daß aus Stoffen wie den von Hebbel behandelten Nibelungen „niemals ein wahres Drama entſtehen könne, weil ein ganzes Volk der Held ſei[1])“.

[1]) VI 289.

Digitized by Google

Zweiter Teil.

Die Kritik der Dramas auf Grundlage dieser Theorie.

1. Die griechische Tragödie.

Ehe wir Hebbels und Ludwigs Ansichten über die antike Tragödie vergleichen, wird es nötig sein, ihre Stellung zu dem Drama der Vorzeit in den allgemeinsten Umrissen zu skizzieren. In dem Abschnitt über die Geschichte ist dargestellt worden, wie Ludwig durchaus unhistorisch vorgeht, wie ihm der geschichtliche Sinn fehlt, der Hebbel in hohem Maße eigen ist; wie ferner Hebbel die großen Perioden des Dramas in Zusammenhang bringt mit den großen historischen Krisen; daß er drei große Perioden im Leben des Dramas feststellt: das griechische, das shakespearische und das moderne Drama. Ludwig dagegen erkennt nur ein Drama an, das Drama Shakespeares, und nach diesem Maßstabe bemißt er einseitig das Drama aller Zeiten: eine einseitige Shakespearevergötterung, die ein gerechtes Urteil über jedes andere Drama stark beeinträchtigt, wenn nicht unmöglich macht. Schon hieraus geht hervor, wie ganz verschieden sich die beiden Dichter zum antiken Drama stellen müssen, wie weit höher Hebbel es schätzen, wieviel näher er demselben stehen muß als Ludwig. Noch andere Faktoren kommen hinzu, die in dieselbe Richtung wirken. Wie wir sahen, stellt Ludwig die Anteilnahme des Schauspielers am Drama weit höher als Hebbel; so kann ihm das auf ganz anderer schauspielerischer Grundlage basierende griechische Drama kaum mehr sein als

Digitized by Google

eine unentwickelte Form. Ferner verlangt Ludwig für sein Charakterdrama die freie Form Shakespeares, die mehr schmückendes Beiwerk gestattet und so eine freiere und breitere Entfaltung des Charakters; er verwirft das Expositionsdrama, wovon uns Hebbel in der Maria Magdalene ein Beispiel gegeben hat. Dieser fordert überhaupt für das Drama eine straffere Form und bewundert deshalb die keusche Gebundenheit der griechischen Tragödie. Dann muß Ludwig das antike Drama ablehnen wegen seiner Weltanschauung; er tritt ein für die Willensfreiheit des Menschen und fordert diese direkt für das Drama als ein sine qua non. Er muß demgemäß das antike Drama verdammen, das die Gewalt der Moira lehrt, eines Schicksals, dem sich Götter und Heroen unweigerlich beugen müssen. In dieser Moira aber, die als eine geheimnisvolle Macht die sittliche Weltordnung verkörpert, findet Hebbel einen ihm wesensverwandten Zug; er hat das Wesen dieser Moira richtig erkannt, und er lehrt und stellt in seinen Dramen dar die höhere Weltordnung als eine ewig eherne Notwendigkeit, der das Individuum sich beugen muß oder von der es erdrückt wird. So wird Hebbels und Ludwigs Verhältnis zu der antiken Tragödie von vornherein klar: man sieht, wie die beiden sie verschieden beurteilen mußten.

Nach Hebbel ist die griechische Tragödie hervorgetreten, „als die antike Weltanschauung aus ihrer ursprünglichen Naivetät in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging“[1]). Diesen Zusammenhang der Dinge hat auch Ludwig gefühlt, hat dann aber daraus Schlüsse ganz anderer Art gezogen und das antike Drama in seinem Grundwesen als unmoralisch und irreligiös verdammt: die antike Tragödie und besonders deren Gipfelpunkt Sophokles, läßt er

[1]) W. XI 40.

Digitized by Google

sich aus, kommt mit Religion und Moral in Konflikt[1]). Wogegen er sich in diesen Worten wendet, das ist das Walten des Schicksals der Moira. Eben deshalb bleibt auch das Tragische in der Antike für Ludwig eine unaufgelöste Dissonanz. „Schuld" und Leiden stehen in keinem organischen Verhältnis zueinander; denn die Schuld ist keine selbstverschuldete, keine vom Helden gewollte. Wie wir sahen, fordert Ludwig die Freiheit für die menschliche Natur, für das Drama, wenn dieses sittlich sein soll: „Wenn nach unseren Begriffen die Tragödie sittlicher Natur sein soll, so bedarf sie der Freiheit", das ist der Fall bei Shakespeare; „die alten Tragiker dagegen verhalten sich wie ihre Personen naiv zur Sache, ihr Handeln ist gebunden, d. h. sie folgen der Leidenschaft ohne Wahl, in welcher sie noch den Gott sehen, während das Christentum Gott und den Teufel in die Wagschalen geteilt und die Freiheit der Wahl dazwischen". Ludwig vergleicht dann Orest und Hamlet, wie jener der Mahnung zum Muttermorde folgt, die er ohne Reflexion dem Gotte zuschreibt, während Hamlet zweifelt, ob die Leidenschaft berechtigt oder unberechtigt ist, „d. h. ob sie keine Sünde will, wovon das klassische Altertum nichts wußte[2])". Kennt nun auch Sophokles im Ödipus den tragischen Widerspruch, d. h. den Widerspruch zwischen dem Charakter des Helden und der ihm auferlegten Aufgabe, so ist die Situation, weil die Handlung des Helden nicht aus eigener Initiative hervorgeht, sondern vom Schicksal vorherbestimmt ist, nicht ethisch gefaßt, wie bei Shakespeare, sondern ist „eine Grille der Götter oder des Fatums"[3]). Eben deshalb hat auch die griechische Tragödie keine typische Bedeutung, ihre Handlung ist nur eine idealisierte Anekdote, die der shakespearischen dagegen ist ein individualisierter Typus[4]). Während alle diese Aussetzungen an der griechischen Tragödie die

[1]) V 441. [2]) VI 196f. [3]) V 444f. [4]) V 84.

einfache Folge von Ludwigs Weltanschauung und tragischer Theorie sind, können nur seine Shakespearevergötterung und sein eigenes sanftes Naturell den Ausspruch erklären: „Wenn man die Stoffe der Alten mit denen Shakespeares vergleicht, fällt einem die Milde Shakespeares auf. So furchtbare Verbrechen, wie die Alten fast immer, hat er selten sich zum Vorwurfe gewählt. Bei der größeren Wirklichkeit seiner Ausführung eine sehr weise Mäßigung[1])".

Ebenso bezeichnend wie sein Tadel ist auch, was Ludwig inhaltlich an der griechischen Tragödie lobt: Handlung und Schuld sind ihm ja die Pole des Dramas. Er lobt, daß die Helden eines Äschylus und Sophokles wie die Shakespeares im Gegensatz zu denen Goethes sich aus sich selbst bewegen, mehr fremden Einflüssen zum Trotz als ihnen zum Gefallen[2])". Auch ist bei den Griechen der Held nicht ein bloßes Objekt der kämpfenden und außer ihm wirkenden Mächte, wie bei Schiller. „Der Streit im Recht und Unrecht trifft bei den Griechen immer mehr die Helden selbst, und ihr Tun ist mehr ein psychologisch-ethisches, als ein historisch-politisches Raisonnement". Die griechischen Helden handeln nicht aus Maximen, womit sie, wie auch die Shakespeares, sich entschuldigen und rechtfertigen, sondern aus Leidenschaft[3]). Lobt Ludwig nun das selbstkräftige Handeln der Helden, so nicht minder, wie alles Unheil in der griechischen Tragödie hervorwächst aus einer anfänglichen Schuld, einer πρώταρχος ἄτη, „die wie ein Wirbel andere, die nahe stehen, mit in sich hineinreißt[4])". Wie Ludwig bei Shakespeare darauf hinweist, daß Schuld und Strafe einander entsprechen, daß Blutschuld nur durch Blut gesühnt wird, so hebt er diesen Zug auch an der Antike hervor, „wo Ödip durch Blindheit für seine Blindheit gestraft wird[5])". Dies sind Ludwig kongeniale Elemente. Natürlich verkennt er bei diesem Lobe nicht die schon

[1]) V 107, vgl. jedoch V 223 u. [2]) V 511. [3]) V 321 f.
[4]) V 83. [5]) V 62.

Digitized by Google

erwähnten Mängel: daß das Endziel des Tuns, so sehr auch der tragische Held fremden Einflüssen zum Trotz handeln mag, doch von außen, den Göttern oder dem Schicksal bestimmt ist, und daß die Schuld keine reine ist, d. h. keine von den Helden selbst gewollte.

Wie kaum anders zu erwarten, beansprucht Sophokles bei Hebbel wie bei Ludwig in der Betrachtung der antiken Tragödie den ersten Platz; auf ihn bezieht sich die große Mehrzahl der Verweise. Nur ganz vereinzelt kommen Verweise auf Euripides vor, bei Ludwig nur tadelnd. Er tadelt, daß bei Euripides „der Geschichtsschreiber und der Rhetor über den Dichter gerate[1])“; an anderer Stelle tadelt er die Technik, den äußerlich-mechanischen Schluß, das Auslaufen in einer Erzählung[2]). Hebbel stellt Euripides bedeutend höher, für ihn gehört das Dreigestirn der griechischen Tragiker untrennbar zusammen, jedoch gestatten die spärlichen Verweise keine Schlußfolgerungen. Ob ihn vielleicht die psychologisch-realistische Charakteristik anzog? Zu erwähnen ist immerhin, daß Hebbel gerade bei der Arbeit an der Genoveva die Tragödien des Euripides „mit dem höchsten Entzücken“ las[3]). Ob das nicht das Hebbelsche Drama beeinflußt hat? Ich möchte die Vermutung aussprechen und zugleich auf den Umstand verweisen, daß mit der Arbeit am Moloch das Studium der Dramen des Äschylus zusammenfällt, an dem Hebbel besonders die Kunst bewundert, „aus dem düsteren mythologischen Hintergrund eine Welt voll Leben hervorzuspinnen“, was Hebbel auch im Moloch versucht hat[4]). Es ist das Großzügige, das Erhabene, das Grandiose, was ihn an Äschylus zur Bewunderung hinreißt. „Wenn man an Äschylos, Sophokles usw. denkt, ist es nicht, als ob man Adler sähe, welche die Krallen ins Felsgeripp der Erde geschlagen hätten und dem Orkane Trotz bieten?[5])“. Was dagegen Ludwig

[1]) V 295. [2]) V 359. [3]) Ta. II 2275. [4]) Ta. III 3469. [5]) Ta. III 4735.

an Äschylus bewundert, ist erstens das rein Technische. Er lobt, daß wie im Othello die Helden des Äschylus und Sophokles keinen Entschluß auf der Bühne erst fassen, daß alles Dahingehörige nur in der Handlung exponiert werde: darin liege die Wirkung der Notwendigkeit[1]). Dann zieht Ludwig auch die Naivetät des Äschylus der mehr künstlerisch bewußt arbeitenden Weise des Sophokles vor[2]), wahrscheinlich in Erkenntnis der eigenen Schwäche. Wie er das selbstkräftige Handeln der tragischen Helden dieser Dichter lobt, so hebt er auch das gesund sittliche Urteil des Äschylus hervor, der im Agamemnon durchaus nicht auf der Seite der Klytämnestra steht: er stellt ihr verbrecherisches Verhältnis zum Ägisth mit dar, welches sie als Motiv ihrer Tat verschweigt, und läßt den Chor ihre Handlungsweise mißbilligen[3]). Er muß aber tadeln, wie ja nicht anders möglich, daß „die Äschyleischen Helden tun müssen, was die Götter wollen, und deshalb auch leiden“[4]). Hier ist der Punkt, wo sich Hebbel und Ludwig in ihrer Stellung zum Drama der Vorzeit überhaupt scheiden, sei es nun bei Shakespeare oder Schiller und Goethe oder bei der Antike. Wenn auch diese trennende Linie nicht überall gleich klar und scharf hervortritt, so verschwindet sie doch nie ganz, und immer kann man beobachten, wie sich Hebbel und Ludwig von hier aus trennen, ist es bisweilen auch nur eine leise Verschiebung des Standpunktes, ein die Sache so oder so ansehen. Ganz besonders markant stellt sich dies dar bei Sophokles, der für beide der Gipfelpunkt der griechischen Tragödie ist. Ludwig nennt ihn den Zwillingsbruder Shakespeares[4]), und Hebbel feiert ihn in seinem „Wort über das Drama“ sogar als „den größten der Tragiker“, ihn somit über Shakespeare stellend, und nennt ebenda die Antigone „das Meisterstück der Meisterstücke“[5]). Aus diesem

[1]) V 523. [2]) V 423. [3]) V 186. [4]) V 257.
[5]) W. XI 30.

Digitized by Google

Werke nimmt er auch, wie schon erwähnt, seinen tragischen Kanon, die Schlußode des Chors: „An Göttlichem darf nie freveln der Mensch usw.". Hebbel fand in Sophokles einen wesensverwandten Zug: was Sophokles in dieser Chorode das Göttliche nennt, ist für Hebbel die Idee. Daß Antigone zugrunde geht, weil sie eine heilige Pflicht erfüllt hat, muß ihn mit Bewunderung erfüllen: so läßt Hebbel auch seine Agnes Bernauer, die er einmal „die moderne Antigone" nennt[1]), tragisch enden, nur weil sie schön und tugendhaft war. Interessant ist es nun, wie Ludwig sich gerade zu der Antigone stellt. Zunächst spricht er allen drei Tragödien aus dem Labdakidenmythus die Stimmungseinheit ab, durchaus unberechtigt, ich kann keinen Grund dafür entdecken, auch keinen subjektiven. Ferner tadelt er, daß der Priester in der Antigone ebenso viel Interesse in Anspruch nehme als die Titelheldin[2]). Ich gebrauche den Ausdruck „Titelheldin" absichtlich; denn nach Ludwig ist Kreon der tragische Held, der bei vollem Bewußtsein eine Schuld auf sich geladen hat und dafür Strafe erleidet. Von diesem Standpunkte aus gibt Ludwig dann der Antigone den ersten Platz unter den Tragödien des Altertums. „Ohne alles Wunder," läßt er sich aus, „folgt die Strafe nicht allein auf die Schuld, sondern auch aus der Schuld. Kreon, der tragische Held, tötet im Eigensinne die Geliebte seines Sohnes. Dieser, da er sie nicht retten kann, stirbt ihr nach; ihm die Mutter, und so hat der Held sich selbst gestraft. Er hat mit aller Zurechnung gesündigt, der Ödipus, der Ajas, die Dejanira, der Oreste nicht ..... Die Reinheit und Notwendigkeit des Schicksals in der Antigone ist es wohl, die uns dieses Stück näher rückt als all die anderen antiken Stücke[3])". Ein jeder aber, der die Antigone unbefangen auf sich wirken läßt, wird erkennen, daß Ludwig den Schwerpunkt des Stückes verschoben

[1]) Br. IV 382. [2]) VI 295. [3]) V 415.

Digitized by Google

hat; was diesem Drama seine gewaltige Wirkung gibt, ist nicht die Bestrafung Kreons (ebensowenig wie es in Romeo und Julia die streitenden Eltern sind), sondern das tragische Geschick der Antigone. Ludwig ist zu dieser schiefen Auffassung verleitet worden durch seine Ansicht über tragische Schuld: daß nämlich nur der durch wirkliches Unrecht Schuldige Gegenstand der Tragödie sein darf. Hebbels Urteil ist hier weiter und billiger. Ganz ähnlich liegt die Sache beim Ödipus Tyrannos, einem Drama, dem Hebbel seine vollste Bewunderung zollt. Allerdings kann auch Ludwig nicht umhin, im Ödipus die wunderbare Einheit im Charakter des Helden zu bewundern: „Dieselbe jähe Rücksichtslosigkeit im Tun, das er erforscht, als in der Art, wie er es erforscht[1])". Er tadelt dagegen, daß die Fabel nicht geschlossen ist, daß sie zwei Stücke enthält: Ödip und Laius[2]). Der Grundfehler des Dramas ist nach Ludwig aber, daß der tragische Widerspruch, der Widerspruch zwischen Aufgabe und Charakter, an dem Ödipus zugrunde geht, nur „eine Grille der Götter oder des Fatums" ist[3]). Es ist dies eine so subjektive Auffassung, daß sie einer Verkennung gleichkommt. So oberflächlich schal war der antike Schicksalsglaube nie und besonders nicht bei Sophokles, der die Idee des Fluches fallen ließ, die noch Äschylus vertreten hatte, und, wie Wilamowitz treffend sagt, im Ödipus zeigen will, „wie ein Mensch ohne die mindeste subjektive Schuld objektiv das Abscheulichste begehen kann und dann die Folgen tragen muß, innerlich und äußerlich. Von einem Schicksal als einer Ursache, einer treibenden Kraft ist bei Sophokles nirgends die Rede und konnte keine Rede sein[3])". Hiermit vergleiche man Hebbels Auffassung von der antiken Tragödie in den Telegraphen-Aufsätzen:

„Menschen-Natur und Menschen-Geschick: das sind die beiden

[1]) V 495. [2]) V 445.

[3]) Wilamowitz-Möllendorf: Griech. Trag. Bd. I S. 10.

Digitized by Google

Rätsel, die das Drama zu lösen strebt. Der Unterschied zwischen dem Drama der Alten und dem Drama der Neuern liegt darin: die Alten suchten bei der Fackel der Poesie die Labyrinthe des Schicksals zu durchspähen, wir Neueren suchen die Menschen-Natur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge, wie auf ein unerschütterliches Fundament, zurückzuführen . . . .

„Bei den Alten ging das Leiden aus dem Handeln hervor: ihre Tragödie war eigentlich ein Triumph des Instinkts. Der kecke erste Blitz des halberwachten Bewußtseins beleuchtete den öden Olymp, und weil der Mensch die Götterhalle leer fand, suchte er in der eigenen Brust ein Zentrum für den Kreis seines Daseins. Aber, wie er nun um sich selbst sich drehend, und dadurch den Pol der Welt negierend, in seiner spröden Isoliertheit dem großen Ganzen im Wege stand, packte ihn mit zentnerschwerer Gewalt das unsichtbare Schwungrad, welches das All umtreibt, und schleuderte ihn höhnend in einen Abgrund hinein. Nun fühlte er sich sündig, und wußte nicht, worin; er fand sich gerechtfertigt in seinen irdischen Verhältnissen und ward den Alpdruck einer geheimen, ungeheuren Schuld doch nicht los von der Brust; da ahnte er schaudernd, daß die Sünde weitergehen kann als die Erkenntnis, daß in Dingen und Ereignissen sowie im menschlichen Denken und Empfinden ein mysteriöses Letztes liegt, das, von welcher Beschaffenheit und Wirkung es auch sei, heilig geachtet werden will. Man erinnere sich des Ödipus, und der Art, wie in diesem immer Rätsel durch Rätsel gelöst wird[1])".

Diese Erklärung stimmt im wesentlichen mit der von Wilamowitz überein und trifft den Kern der Sache. Nur so läßt sich die Gewalt der Moira im antiken Drama verstehen und

[1]) W. X 373.

Digitized by Google

rechtfertigen. Auch deckt sich Hebbels eigene tragische Weltanschauung mit der Anschauung, die er im antiken Drama verkörpert findet. Was aber bei Sophokles mehr religiös-mythologisch gefaßt wird, wendet der moderne Dichter philosophisch-pantheistisch. Wenn Sophokles die schließliche Versöhnung bei Apollo sucht, wie Wilamowitz ausführt, so verlegt Hebbels Tragödie die Aussöhnung in den Sieg der Idee, der sittlichen Weltordnung.

Während Hebbel bei der Betrachtung des Dramas mehr dessen geistigen Gehalt berücksichtigt, geht Ludwig mehr auf die technischen Fragen ein; dabei kommen die Forderungen der Bühne in erster Linie in Betracht. Dies gilt auch von seiner Beurteilung des antiken Dramas. Mit seinem für alles Bühnengemäße scharfen Auge erklärt Ludwig die Eigenheiten des antiken Dialogs, die Rhetorik in den Reden, aus dem Gebrauch des Kothurns und der Maske, die dazu dienten, ein Geschlecht von Heroen darzustellen, „an Schönheit und Größe über den Menschen“[1]). Der Kothurn und die lange Gewandung machten alle körperliche Beredsamkeit, die Maske alle Mimik unmöglich; die Persönlichkeit des Schauspielers, deren Ausdruck das Gesicht ist, mußte zurücktreten. Da so die Mimik in der Darstellung nicht Platz finden konnte, mußte sie auch im Dialoge selber fehlen. Dies alles in Verbindung mit der künstlichen Verstärkung der Stimme machte ein eigentliches Gespräch unmöglich: ein gewisses lyrisch-rhetorisches Pathos war die unausbleibliche Folge, und der Dichter konnte nur langatmige Reden gebrauchen[2]). Die eigentliche Schauspielkunst fehlte bei den Griechen noch; Ludwig sagt: „Was die Griechen als Medium zwischen Dichter und Publikum hatten, war ein oratorischer Kultus, aber keine Schauspielkunst[3])“. Da aber nach Ludwig das Drama erst

[1]) V 41. [2]) VI 301. [3]) VI 301.

Digitized by Google

durch die Schauspielkunst zur vollen Entfaltung kommt, so kann ihm das griechische nur für eine noch unentwickelte Form gelten: „Die Diktion der Alten [im Drama] verhält sich zu Shakespeares wie ein Halbtier, das der unorganischen Masse wegen, in das [sic] es gehüllt ist, sich nur schwer fortbewegt, zu einem Vogel, wie die Skulptur zur Schauspielkunst[1])".

Was nun die Form des antiken Dramas betrifft, so zieht Ludwig ihr die freiere Form Shakespeares vor, da diese für die vollere Entfaltung des Charakters geeigneter ist. Das sogenannte Expositionsdrama, wie es die Antike im Ödipus Rex als höchstes Muster hervorbrachte, konnte Ludwig bei seiner mehr auf das Epische gerichteten Natur nicht zusagen. Die übelste Eigenschaft der einheitlichen Form findet er darin, „daß sie durchaus keine Perspektive verstattet, daß sich alles einzelne darin mit gleicher Wichtigkeit aufdrängt[2])". So hat diese Form bei den Franzosen und Lessing zu allerlei kleinen äußerlichen Behelfen geführt, zu einer toten Mechanik im Drama. Sophokles hatte wegen der Einfachheit der Stoffe dergleichen Behelfe nicht nötig[3]). Möglich ist die einheitliche Form nur bei dem Verfahren der Alten, „wenn die Handlung einfach und eigentlich mehr bloß eine Katastrophe als eine ganze Handlung ist. Soll sie einen reicheren Inhalt haben, so muß der Dichter raffinieren[4])". Im Gegensatz zu der tragédie classique und Lessing, wo die Einheit rein äußerlicher Natur ist, nennt er die Form der antiken Tragödie die poetisch-einheitliche. In dieser Hinsicht ist die Form des Sophokles mit der Shakespeares innerlich verwandt. „In beiden ist Darstellung einer Handlung Darstellung des handelnden Menschen, oder wie man gewöhnlich sagt, der Charakter die Hauptsache. Der Vorgang ist ein innerlicher und das Äußere schließt sich darum wie der Körper um die Seele[5])".

[1]) V 501. [2]) VI 423. [3]) VI 424. [4]) V 450. [5]) VI 422.

Digitized by Google

So nennt Ludwig die dramatische Form Shakespeares, Lope de Vegas und der Antike auch wohl die organische oder dynamische im Gegensatz zu der mechanischen (der tragédie classique)[1]). So lobt Ludwig bedingt die Form des Sophokles und vergleicht ihn einmal lobend einer schlanken Palme, gibt aber auch da schon der knorrigen Eiche Shakespeare den Vorzug. Alles in allem[2]) darf man wohl sagen, daß Ludwig die einheitliche Form des antiken Dramas nur gelten ließ als Produkt jener Zeit; er war der Ansicht, daß das Expositionsdrama durch den Schicksalsglauben bedingt sei; er lehnte aber diese Form für ein Zeitalter, das auf Willensfreiheit besteht, als unmöglich ab: „Die sophokleische Tragödie kann auf unsern Brettern nur als kulturhistorische Merkwürdigkeit erscheinen. Die einheitliche Form verträgt sich nur noch mit einer Art der poetischen Behandlung, mit der, wo die Situation und die Reflexionen des Dichters darüber die Hauptsache sind (die Schillersche)“[3]).

Sobald die Frage nach einer absoluten Norm aufkommt, verwirft Ludwig die Form der antiken Tragödie und tritt für die freiere Form Shakespeares ein. In einem den Studien eingefügten Briefe lobt er Shakespeares Komposition als musterhaft und wendet sich dann gegen die griechische Tragödie: „Oder wollen sie mir die griechische Tragödie vorhalten, in welcher das Lyrische und Epische noch unverbunden beisammen, wo Anfang und Ende Reliefs und nur die Mitte freistehende Gruppen sind, wo die arme Handlung gewaltsam gedehnt und immer, ehe wir noch heimisch darin werden konnten, von unendlichen undramatischen Chorgesängen zerrissen wird, die uns im ganzen Mythenkreise herumführen, bis wir schwindeln?“[4]). Wogegen sich Ludwig hier wendet, sind erstens die erzählenden Partien in der antiken Tragödie, wie sie am Anfang als Prolog oder

[1]) V 465. [2]) V 323. [3]) VI 424. [4]) V 85.

Digitized by Google

gegen das Ende beim Berichten der Katastrophe gewöhnlich sind. Ludwig hat dies immer verdammt, auch bei Hebbel: Hebbel suche die Notwendigkeit des Erzählens auf, die Lessing vermeide[1]). Zweitens wendet sich Ludwig hier gegen den antiken Chor, sowie auch gegen die sonstigen lyrischen Elemente im Drama selber. Er versucht hier nicht genetisch vorzugehen, sondern er lehnt einfach ab. Einmal allerdings verweist er auf den Ursprung des Chores und spielt ihn gegen die Chöre in der Braut von Messina aus, Schillers eigene Worte anführend: „Die griechische Tragödie fand den Chor in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand[2])". Jedoch erkennt Ludwig von technischer Seite dem Chor auch seine Berechtigung zu, und hier sind seine Bemerkungen äußerst charakteristisch für den Gegner der straff einheitlichen Form, die dazu hinneigt, durch ein Übermaß von Spannung das Poetische zu zerstören. Das Drama bedarf eines gewissen mechanischen Retardierens, „um die Spannung nicht so leidenschaftlich werden zu lassen, daß Gehalt, Poesie, klare Durchbildung durch den Kontrast langweilig, also störend und hors d'oeuvre werden können. Die Alten haben solch mechanisches Retardiermittel in dem Chore[3])". Ganz ähnlich spricht er sich noch mehrere Male aus in den Studien und vergleicht den Chor mit den Zwischengesprächen Shakespeares, die denselben Zweck erfüllen: „Shakespeares Zwischengespräche und Zwischensprecher sind, von technischer Seite betrachtet, dasselbe, was der Chor der Griechen war. Dieser ernste, reflektierende oder komische und witzelnde Chorus ist das Palladium der Natur bei den Griechen und bei Shakespeare . . . Wohin das Wegwerfen des Chores führt, d. h. zu welcher prosaischen Künstelei, dies kann das Wegwerfen des griechischen in der tragédie classique, des Shakespearischen im modernen französischen

[1]) V 327. [2]) V 288. [3]) VI 112.

Digitized by Google

Schauspiele zeigen[1])". Ganz ähnlich sagt Ludwig auch von Sophokles, bei dem von allen Griechen die dramatische Form doch wohl die straffste ist: „Sophokles bedarf bei seiner darstellenden Poesie retardierender Momente, um plastisch und poetisch zu bleiben; die ins Rollen gebrachte Handlung wird durch den Chor immer wieder fixiert[2])". Daß der antike Chor in der Tat diesen Zweck erfüllt, wenn es auch nicht dessen einziger Zweck ist, worauf Ludwig selber hinweist, bedarf kaum eines weiteren Erweises. Wie fast unerträglich würde die Spannung in der Antigone und dem Ödipus Rex, wenn der Chor nicht retardierend eingriffe und so das Ganze vor dem Verfallen in das Prosaische bewahrte. Daß dies die Funktion des Chors sei, hat schon Schiller in seinem Aufsatz über den Gebrauch des Chores angedeutet. Wie sehr Ludwig einen wenig strafferen Bau bevorzugt, geht auch aus seinem Urteil über die Elektra hervor, die er eben deshalb lobt und in der er auch die Stimmungseinheit findet, die er in den Ödipusdramen und der Antigone vermißt: „Die Elektra hat bereits etwas von Shakespeare; diese Auslebeszenen, die nicht unumgänglich zum Mechanismus der Handlung, aber zur Poesie des Charakters wesentlich sind, sind ganz im Geiste Shakespeares[3])". Nur über diese technische Seite des Chores hat sich Ludwig klar ausgesprochen; nur einmal verweist er darauf, wie der Chor im Agamemnon lehrend auftritt[4]), die Idee des Dramas verkörpert, worauf Hebbel das Hauptgewicht legt. Ludwig wollte allerdings den Chor, aber wohl den shakespearischen, auf diese Weise in seinem Albrecht von Waldstein gebrauchen[5]). Dagegen erwähnt Ludwig mit keiner Andeutung, daß der Chor die Stimmung verkörpern oder verstärken kann, wie die Musik heute in der Oper. Sehr merkwürdig ist ferner, daß Ludwig nie er-

[1]) V 161. [2]) V 422. [3]) V 325 f. [4]) V 186.
[5]) VI 267 f. 275.

Digitized by Google

wähnt, wie der Chor in Kontrasten angewandt wird: wie er in froher Hoffnung aufjubelt, während der Zuschauer die Katastrophe unentrinnbar herannahen sieht. Ludwig spricht gern von solchen Kontrastwirkungen, er basiert seine Theorie von der Tragödie nicht zum kleinsten Teil auf den Kontrast; er verweist darauf, wie „das Erwachen bis zur Zuversicht tragisch, wenn der Zuschauer weiß, daß diese Hoffnung eine vergebliche ist[1])". Noch in demselben Abschnitt kommt er auf verschiedene Tragödien des Sophokles zu sprechen, dessen Aias und Ödipus besonders gute Beispiele hierfür bringen, ohne aber auf diese Eigentümlichkeit hinzuweisen.

Gegenüber dieser Masse von Beobachtungen technischer Art, die Ludwig bringt, bietet Hebbel in dieser Hinsicht nur wenige, aber charakteristische Aussprüche. Er beschäftigt sich weniger mit der äußeren Technik als mit dem inneren Gehalt. Auch faßt er den Begriff der Form tiefer als Ludwig: sie ist ihm die innerlich-notwendige Gestaltung einer Idee. Darauf weist auch sein Lob des Aristophanes hin, in dessen Komödien er „die höchste Vollendung der Form" erblickt[2]). Wie dies aufzufassen sei, lehrt uns eine andere Stelle aus den Tagebüchern: „Die aristophanische Komödie vernichtet in der Form die Form selbst und hebt so nicht bloß die Welt, der sie parodierend gegenübertritt, sondern auch sich selbst auf, was auf dem Standpunkt, von dem sie ausgeht, notwendig ist[3])". Auch hier ein vollständiges Sich-Decken von Form und Inhalt, oder besser, die Form der Komödie versinnbildlicht deren Idee. Was nun die äußere Form der antiken Tragödie anbetrifft, so zieht Hebbel, wie schon bemerkt, diese der freieren Form Shakespeares vor. Sie hat „in ihrer keuschen Gebundenheit einen Zauber, dem Shakespeare entsagen mußte, als er die Elemente in voller epischer

[1]) V 414. [2]) Ta. II 2635. [3]) Ta. III 3468.

Digitized by Google

Breite entfesselte“[1]). Er tadelt den unnötigen Szenenwechsel[2]) und erklärt die freiere Behandlung des Ortes aus der Eigenart der älteren Bühne, verwirft ihn aber für die unsere als die Illusion aufhebend. (Ludwig dagegen erblickt in der Kürze der einzelnen Szenen ein wesentliches Kennzeichen des Dramatischen.) Das rein mechanische Befolgen der Regel von den drei Einheiten verwirft Hebbel allerdings auch und verweist bei der Besprechung des Aias auf den Wechsel des Ortes im zweiten Teil des Dramas zum Beweis, „wie wenig den Alten die sogenannte Einheit des Ortes galt, wenn sie sich nicht von selbst darbot[3])“. Den Chor sucht Hebbel historisch zu erklären, und die Art, wie er diesen Gedanken in seinem Tagebuch ausdrückt, läßt kaum einen Zweifel bestehen, daß ihm der Gedanke durchaus eigen war, und daß er glaubte, etwas Neues zu bieten[4]). Er verteidigt auch den Wert des Chores als einen wesentlichen Bestandteil des Dramas. Am 28. Juni 1844 wohnte Hebbel in Paris einer Aufführung der Antigone bei; die Aufführung mißlang zum großen Teil, aber die Chorgesänge machten auf ihn einen tiefen Eindruck: er sieht deutlich ein, „daß die Tragödie am Chore ein wesentliches Element verloren hat“, der Schluß unserer Stücke ist kahl, während hier bei den Griechen der Chor die Idee vergegenwärtigt und versinnlicht[5]). Aber dies ist für Hebbel nicht die einzige Aufgabe des Chores: er vertritt nach seiner Ansicht das Orchester bei der modernen Oper. Darauf dürfte eine Bemerkung in einem Brief vom 4. Mai 1858 hinweisen. Er spricht da über seinen Operntext: „Der Steinwurf“ und sagt, er habe aus diesem Versuch einen schönen Gewinn an Einsicht in das Verhältnis der Poesie zur Musik davongetragen, und er glaube jetzt sogar die griechische Tragödie mit ihren lyrischen Ausläufern im Chor besser verstehen zu können[6]).

[1]) W. XII 30. [2]) W. XII 148. [3]) Ta. II 2405.
[4]) Ta. II 2412. [5]) Ta. II 3169. [6]) Br. VI 129.

Digitized by Google

Das wäre alles, was wir von Hebbel an technischen Bemerkungen über die antike Tragödie besitzen. Nur ein Ausspruch wäre noch zu erwähnen, der ihn in schärfsten Gegensatz zu Ludwig bringt. Wie wir sahen, läßt Ludwig die antike Bühne nicht als vollberechtigt gelten: die eigentliche Schauspielkunst fehlte noch. Zwar erkennt auch Ludwig das religiöse Element in dem Drama, die religiöse Grundstimmung bei den Aufführungen der Griechen an, aber der moderne Dramatiker hat sich durchaus dem heutigen Publikum anzupassen; das Drama muß dem Unterhaltungsbedürfnis bei allen Schichten dieses Publikums genügen. Ludwig war immer bereit, sich den Forderungen des Tages anzupassen, sei es nun der Bühne oder des Publikums, und berücksichtigt in seinen Studien stets die zu erwartende Wirkung auf das Publikum. Hebbel dagegen war derartigen Bestrebungen durchaus abgeneigt, er unterzieht das Theater, wie es seit den Tagen Shakespeares besteht, einer scharfen Kritik, weil es nicht aus großen nationalen Bestrebungen, sondern aus der Vergnügungssucht hervorgegangen sei, und findet sein Ideal bei den Griechen: „Die Idealbühne ist nur einmal, bei den Griechen, wo das Drama aus der Religion hervorging, und in Stoff und Form heilig und geweiht war, verkörpert gewesen[1])".

2. Shakespeare.

Den zeitlich nächsten Höhepunkt in der Geschichte des Dramas bildet Shakespeare, in dessen Bewunderung Hebbel und Ludwig in gewisser Hinsicht zusammentreffen: beide feiern ihn als das größte dramatische Genie. Aber während ihn Ludwig zur absoluten Norm erhebt, nimmt Hebbel eine kritisch-kühlere Stellung ein: er erkennt ihm nur eine hohe Ausnahmeberechtigung zu, als Norm steht ihm die griechische Tragödie und besonders Sophokles höher. Das größte dramatische Genie ist Shakespeare für Hebbel immer

[1]) W. XI 15.

Digitized by Google

gewesen: schon im Jahre 1835 nennt er ihn „die Bibel der Dramatik[1])" und 1858 „den größten Dramatiker aller Zeiten und Völker[2])". Trotz des einen Ausspruchs in den Tagebüchern, wo er die Ilias das unvergänglichste Gedicht, unvergänglicher als Shakespeare nennt[3]), ist Shakespeare ihm auch das größte Dichtergenie überhaupt: darauf weisen zahlreiche Stellen hin, in denen er Shakespeares Namen symbolisch gebraucht für das Dichtergenie κατ' ἐξοχήν. Im Jahre 1852 räumt er Shakespeare das Anrecht auf sämtliche Dichterkronen der Welt ein, und seine Größe historisch begründend sagt er: „Wenn das größte Genie und die günstigste Zeit zusammenfallen, muß es ein Resultat geben, das vielleicht nie überboten und erst spät wieder erreicht werden kann[4])". Besonders mußte Hebbel auch anziehen, daß Shakespeare der einzige Dichtergeist war, „der in der Komödie wie in der Tragödie das Gesetz erfüllt und das absolut Vortreffliche hervorgebracht[5])". Trotzdem aber bleibt Hebbel kühl abwägend und sucht, wie nicht anders zu erwarten, Shakespeare historisch zu erfassen und so seine Kompositionsweise und seine Eigenheiten zu erklären, anstatt ihnen die Bedeutung einer absoluten Norm beizumessen. Er bezweifelt stark, „ob sich mit der absoluten Vergötterung des Shakespeare die wahre Kunsteinsicht, oder wenigstens die Fähigkeit, das ästhetische Richteramt auszuüben, überhaupt noch verträgt[6])". Und wenn Hebbel sieht, wie man überall in Deutschland Shakespeare auf die Bühne bringt, so mahnt er, man solle nicht vergessen, daß es nichts anderes als Medizin nehmen heiße: „Die Kur ist notwendig, aber leben müßten wir aus eigenen Mitteln[6])". Auch empfiehlt Hebbel dramatischen Dichtern: „sich mit Shakespeare möglichst vertraut zu machen, um sich dann möglichst fern von ihm zu halten". Die Begründung dieses Satzes bezeugt die hohe Ausnahmestellung,

[1]) W. IX 49. [2]) W XII 172. [3]) Ta. II 3065.
[4]) W. XII 9. [5]) W. XII 111. [6]) W. XII 16. 173.

Digitized by Google

die er Shakespeare einräumt: „Shakespeare ist die Welt noch einmal, und wer das erkannt hat, der wird sich schwerlich versucht fühlen, mit seinem Maße zu messen und nach seinem Risse zu bauen[1])". Eben deshalb ist das Drama Shakespeares keine absolute Norm; so in seiner Behandlung von Raum und Zeit mit dem raschen Szenenwechsel. Bei der Arbeit an den Nibelungen schreibt Hebbel, er müsse sich einige Shakespearische Freiheiten von Raum und Zeit gestatten, die er sonst immer als Majestätsregale betrachtet und gemieden habe[2]). Kurz vorher hatte er allerdings bei der Aufführung des King Lear in sein Tagebuch geschrieben, daß ihn die Verwandlungen weniger störten als früher. „Es ist doch nur so, als wenn zwei Träume ineinander übergehen, durch einen Moment der Ernüchterung zusammengeknüpft[3])." Er erkennt aber doch dem raschen Szenenwechsel nur eine subjektive Berechtigung zu. Das moderne Drama soll ihn vermeiden, denn unsere Bühne ist eine andere: „Ich kann mich durchaus nicht zu Shakespeares Methode des raschen Szenenwechsels entschließen, denn wir haben nun einmal kein Theater mehr, auf dem ein in den Winkel gestellter Stock mit einem beschriebenen Papierfetzen die Zuschauer von Rom nach Ägypten versetzt, und mit jeder Verwandlung fängt das Stück nach meinem Gefühl von vorn an[4])". So ist Hebbel nie von seinem Standpunkt abgewichen, wie er ihn bei der Besprechung des Schiller-Körner-Briefwechsels formuliert hatte. Er tritt da für Aristoteles als für den größten Kunstrichter aller Zeiten ein und verteidigt die Einheit der Zeit und des Ortes. „Ich fürchte sehr, man hat in Deutschland, als man auf Shakespeares Beispiel hin so geringschätzig mit ihr und mit vielem anderen ein für allemal und ganz im allgemeinen brach, das subjektive Lebensgesetz des ungeheuren Shakespeareschen Individuums,

[1]) W. XII 86. [2]) Br. V 349. [3]) Ta. IV 5489.
[4]) Br. VII 296.

Digitized by Google

das mancher Exemption bedurfte, um sich nach allen Seiten ausdehnen zu können, mit einem objektiven Kunstgesetz verwechselt[1])." Hebbel geht hier aber noch weiter: er wendet sich nicht nur gegen die Szenenverwandlung bei Shakespeare, sondern gegen die minder straffe Bauart seiner Dramen im allgemeinen. Es ist für ihn kein Zweifel, daß Shakespeares Zerfließen in unendliche Einzelheiten sich nicht mit der Natur des Dramas verträgt; seine Charaktere wachsen über das ihnen im Drama gebührende Maß hinaus. „Er bringt keine Figur hervor, die nicht so viel Blut im Leibe hätte, daß sie nicht das ganze Drama überschwemmen müßte, wenn sie die Hand auch nur an einer Nadel ritzte." Er verstößt gegen das Gesetz der Beschränkung in der Kunst, und wenn man auch „diesem außerordentlichen Individuum eine Grenzverwirrung dankt, durch die man im Gebiete der Kunst eine unmittelbare Naturwirkung erfährt, so protestiert man doch mit Ernst gegen die Konsequenzen, die der Unverstand aus einer so einzigen Ausnahme in seinem Sinn ziehen möchte, und vor der höchsten Instanz gilt es gleich, ob in der Kunst ein Fehler auf Königs- oder auf Bettlermanier begangen[2])". Ganz in diesem Sinne schreibt Hebbel auch inbezug auf seine Nibelungen (an Franz Dingelstedt), mit der größten Selbstaufopferung habe er oft das beste Detail über Bord geworfen, um den alles bedingenden Grundlinien nicht zu nahe zu treten. In dieser Hinsicht finde er sogar an Shakespeare hie und da zu tadeln und sogar an seinem Meisterstücke Lear. „Man stößt auf Ausführungen, die bewundernswürdig an sich, aber dabei so zarter Natur sind, daß sie sich mit dem Hintergrund, mit einer Welt, in der man blockt und die Augen ausreißt, nicht vertragen[3])." Dies, obgleich Hebbel bei Shakespeare rückhaltlos den Kunstverstand bewundert, der das Größte und das Kleinste zusammen-

[1]) W. XII 186 f. [2]) W. XII 187 ff. [3]) Br. VI 311.

Digitized by Google

knüpft und vom Zentrum aus selbst die Fliege beherrscht, die am äußersten Rande der Peripherie zu Boden fällt[1])." Der junge Hebbel bewunderte an Shakespeare als „Zeichen des größten Genies überhaupt" auch die geizigste Ökonomie trotz des höchsten Reichtums (3. Sept. 1840)[2]). Einige Wochen später aber schreibt er in sein Tagebuch: „Shakespeare bedient sich zuweilen des Stils des Reichtums. Dieser ist der vornehmste, aber nicht der edelste" (13. Okt. 1840)[3]). Solche entgegengesetzte Aussprüche erklären sich wohl natürlich aus der Mannigfaltigkeit Shakespeares, und man braucht darin keine Inkonsequenz Hebbels zu erblicken. Was Hebbel als Ideal vorschwebte, war ein Mittelding zwischen dem Stile Shakespeares und der Griechen. Dies hatte auch Kleist angestrebt und nach Wielands feinsinnigem Urteile im Robert Guiskard erreicht. Bei der Übersendung von „Herodes und Mariamne" schrieb Hebbel an Gustav Kühne, er sei bestrebt gewesen, den Begriff der Notwendigkeit, und zwar einer solchen, die immer zugleich aus inneren und äußeren Bedingungen hervorgehe, streng durchzuführen. „Dabei habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Form möglichst zu vereinfachen und die großen historischen Massen sowohl, die die Faktoren des psychologischen Prozesses bilden, als auch das Detail der Nebenpersonen und der Situationen in den Hintergrund zu drängen, da ich überzeugt bin, daß aus dem Stile der Griechen und dem Stil Shakespeares durchaus ein Mittleres gewonnen werden muß[4])." Hier trennen sich Ludwigs Ansichten durchaus von denen Hebbels; für Ludwig ist Shakespeare in jeder Hinsicht die höchste Norm, und gerade von der Seite der Komposition bewundert er ihn am meisten. Bei keinem anderen dramatischen Dichter geht nach Ludwig die Komposition so vollständig aus dem Gedanken seines Zweckes hervor „und zwar mit dem Scheine

[1]) W XII 145, vgl. 163 [2]) Ta. II 2119. [3]) Ta. II 2169. [4]) Br. IV 207.

Digitized by Google

eines Naturprozesses, der sich von selber vollzieht[1])", seine Tragödien „haben eigentlich nicht eine Verwickelung, sondern sind lediglich Entwickelung[2])". Während Hebbel Shakespeares freie Form, seine Behandlung von Raum und Zeit nur als Majestätsregale gelten läßt, ihnen aber keine Berechtigung als einem objektiven Kunstgesetze zuerkennt, sagt Ludwig: „Ich sehe immer mehr ein, daß die shakespearische Form für die vollkommenste Tragödie unentbehrlich, daß sie keine Lizenz, daß sie ein Gesetz ist[3])." Er wendet sich gegen die Einheit von Raum und Zeit, da die einheitliche Form alle perspektivische Gruppierung unmöglich macht[4]). Die Kontinuität der Handlung macht nach ihm die Kontinuität der Entwickelung des inneren Charakters unmöglich: „Es ist kein Zufall, daß die Franzosen und die Griechen die Charakteristik nur so nebenbeilaufen lassen, und keiner, daß Shakespeare die Kontinuität der Handlung nicht beachtet[5])." Alle diese Einheiten des Aristoteles sind nach Ludwig rein äußerlicher Natur: Shakespeare hat sie nichts geachtet, weil „seine ganze Poesie das Innerliche, Geistige, Wesentliche über das Äußerliche, Sinnliche, Zufällige setzt," und er hat an Stelle dieser äußerlichen Einheiten des Aristoteles die inneren, geistigen, wesentlichen Einheiten gesetzt; 1) die Einheit des typischen Falles, 2) die Einheit des Motivs, der Leidenschaft, 3) Einheit der Stimmung, Geschlossenheit des Gehaltes[6]). Gegen diese inneren Einheiten verstößt nach Ludwig sogar Sophokles. Shakespeares Behandlung des Ortes und der Zeit nennt Ludwig die ideale[7]); nie hängt von einem Früher- oder Späterkommen einer Person dahin oder dorthin etwas ab, (wie bei Lessing und der tragédie classique: die reale oder individuelle Behandlung von Raum und Zeit)[8]). Während nun Hebbel die Verwandlungen als störend empfindet und sie auf ein Minimum zu beschränken sucht, erkennt Ludwig

[1]) V 159. [2]) V 276, vgl. VI 160. [3]) V 228. [4]) V 272. [5]) V 335. [6]) V 84. [7]) V 437. [8]) VI 412 f.

Digitized by Google

diesen einen absoluten Wert zu: die Kürze der Szenen ist ihm ein Kennzeichen des Dramatischen und die konzentrierte Form erregt leicht eine zu große Spannung; die Verwandlungen und die Kürze der Szenen verhindern das bei Shakespeare, wie die shakespearische Form auch die lyrische Steigerung verhindert[1]). Zu beachten ist aber, daß Ludwig schärfstens scheidet zwischen der Form Shakespeares und der falsch verstandenen seiner Nachahmer: „Die falsch verstandene shakespearische Form ist ein unkünstlerisches Unding, aber die richtig gehandhabte die einzige mögliche Form für das nicht antike Drama[2])." Man vergleiche auch sein Urteil über Goethes Götz (V 63). So versteht man auch, wie Ludwig häufig das Straffe von Shakespeares Komposition hervorheben kann; ihm ist Shakespeares Drama ein Organismus, exponierende Bestandteile sind aus dem pathetischen Hauptvorgange ausgeschaltet: diese werden stets von untergeordneten Figuren übernommen, was durch die perspektive Anordnung ermöglicht wird[3]). Wirkliche Episoden (wie Schillers Max und Thekla) sind bei Shakespeare selten; Macbeth und Lear stehen den Alten in dem Fehlen der Episoden völlig gleich[4]). Was bei Shakespeare wie Episoden aussieht, sind nur die Nebenströme des großen Hauptstromes: die Einheit des Hauptcharakters wird stets bewahrt[5]). Muß nun Ludwig den schlaffen Zusammenhang einmal zugeben, wie in Richard III., so lobt er, daß die Erwartung eines strafferen Zusammenhangs gar nicht erregt wird; einzelne straffer gebaute Szenen würden in einem solchen Stücke störend wirken[6]). Besonders aber lobt Ludwig diese Form, weil sie ein freieres Ausmalen zuläßt; eben deshalb nennt er sie ein Gesetz, weil nur sie Fülle ermöglicht (vgl. V 228). Er bewundert den Reichtum des Details an Shakespeare; während „Goethe seine Gestalten durch Zusammendrängen von der gemeinen Wirklichkeit

[1]) V 427. 436. [2]) V 86. [3]) V 108 f. [4]) V 255. [5]) V 217.

Digitized by Google

isoliert, erreicht Shakespeare dies durch Ausdehnung[1])." Ludwig erwähnt lobend das „Plastisch-Machen des in der Natur Dünnen": „Wo die Natur im höchsten Grad des Affekts stumm ist oder nur einen Hauch, eine Interjektion hervorbringt, da übersetzt Shakespeare den Hauch, den Seufzer, das Stöhnen in einen plastischen längeren Ausruf[2])." So lobt er in Shakespeares Diktion „die Breite und Dicke des in der Natur Dünnen, die Ruhe des hastigen, den vollen Körper des abstrakten Gedankens[3])". (Vgl. auch V 514). Ludwig hat auch hier den Blick auf das sinnliche Moment, das Konkrete gerichtet: er liebt den überquellenden Reichtum der äußeren Fülle, und während Hebbel in der Kunst ein Zusammenziehen, ein Epitomieren der Natur sieht, bewundert Ludwig an Shakespeare genau das Gegenteil. Beide aber feiern Shakespeare als den Vertreter eines gemäßigten Realismus: er stellt nicht die gemeine, sondern eine höhere Wirklichkeit dar. Die Diktion Shakespeares zeigt nach Ludwig eine künstlerisch-ideale Wirklichkeit, seine Komposition wirft „alles Unwesentliche, gemein Individuelle" fort, sie gibt nur „die allgemeine Wahrheit eines Vorganges, das entzufallte, gedankenwiedergeborene Bild eines Weltlaufes und Menschentypus[4])". Hebbel lehnt ab, daß Shakespeares dramatische Kunst die Wahrheit über die Schönheit setze. Die weitere Erläuterung dieses Satzes ist wieder ein Beweis für den metaphysischen Tiefblick Hebbels, wenn er fortfährt: „Shakespeare macht es sich mit der Schönheit nur nicht bequem, er legt sie nicht willkürlich in die Welt hinein, sondern er holt sie aus der Welt heraus, und er muß die Welt mit all ihren Riffen und Sandbänken umsegeln, ehe er zeigen kann, daß sie rund ist[4])". So trennen bei aller Ähnlichkeit Hebbel und Ludwig sich schon hier: Während Ludwig auf die Darstellung des Typischen hindrängt, sucht Hebbel die Gesetze,

[1]) V 347. [2]) V 202. [3]) V 125. [4]) W. XII 259.

Digitized by Google

die all den mannigfaltigen Erscheinungen zugrunde liegen, und ist eben deshalb, weil er die Grundgesetze des Lebens aufdecken will, in seinem Realismus der Entschlossenere: er scheut weniger vor dem Häßlichen zurück als Ludwig. Zwar lehnt er die „heillosen Tiraden," das „Roh-Elementare[1])" des Titus Andronikus ab, tadelt auch bei der Besprechung eines modernen Dramas „den hie und da an Shakespearesche Ungeniertheit erinnernden Wortwechsel[2])", verteidigt aber den Ausdruck „bespei'n" in seinen Nibelungen mit einem Hinweis auf Shakespeares Othello, der seine Desdemona „whore" nenne[3]). Bemerkenswert ist auch, daß während Ludwig das Milde, Gemäßigte an Shakespeare bewundert, Hebbel im Wintermärchen das Barocke der Komposition tadelt[4]) und ferner sagt, es verstoße gegen „das tiefe aristotelische Wort, daß der dramatische Dichter die Menschheit nicht in den Extremen aufsuchen soll". Es ist das „grillenhafte Experiment des vollendetsten aller Meister[5])". Für Ludwig ist sehr bezeichnend, daß er das Bühnengemäße, das Schauspielerische in den Dramen Shakespeares besonders hervorhebt. „In Shakespeare tritt zum ersten Male das dramatische Talent (Durchdringung von Dichter- und Schauspielertalent) normal auf[6])"; so lobt er auch, daß Shakespeare selber Schauspieler war[7]). Seine „dramatische Kunst ist auf die Schauspielkunst basiert", und in seiner „Weisheit hat Shakespeare nur die eine Hälfte getan, die andere muß der Schauspieler geben[8])". Der die Tatkraft so sehr entbehrende Charakter des Hamlet konnte Ludwig wenig zusagen; was uns an diesem schwachen Charakter gefällt, „ist wohl nichts anderes als der schauspielerische Reichtum der Rolle[9])". Ludwig lobt, daß Shakespeare der Geschichte und besonders der Darstellung Plutarchs in seinen Römerdramen gefolgt ist; von

[1]) W. XII 151. Br. II 242. [2]) W. XII 207. [3]) Br. VII 265. [4]) W. X 304. [5]) W. X 300 f. [6]) V 507. [7]) VI 312. [8]) VI 298. [9]) V 250.

Digitized by Google

Coriolan bemerkt er: „Das, worin Shakespeare von der Biographie abweicht, ist zugleich eine Reihe schauspielerischer Effekte[1])". Durch die mimische Darstellung unterscheidet sich der shakespearische Dialog vom antiken[2]). Ja, wenn ein praktischer Widerspruch im Helden nach Ludwig das eigentliche Zentrum der Tragödie bei Shakespeare ist, so ist das „N. B. nicht allein das tragische, sondern auch das schauspielerische[3])". Von all diesem bei Hebbel nicht die leiseste Andeutung. Ebenso sehr trennen sie sich in der Auffassung des Geschichtlichen bei Shakespeare. Ludwig geht in seinen Studien nur wenig auf die historischen Dramen ein, und wo er sich mit ihnen beschäftigt, sind es mehr die Fragen der Komposition und der Technik. Julius Cäsar ist ihm „ein dramatisiertes Stück Geschichte. Es ist Geschichte geblieben, und man wird es nicht vollständig ergreifen und sich davon entzücken lassen können, wenn man es nicht im Zusammenhange mit seinem Vorher und Nachher aufnehmen kann, das ist, wenn man nicht die römische Geschichte kennt[4])". Sollte Ludwigs Mangel an geschichtlichem Sinn ihn verhindert haben, die Totalität des Weltbildes im Julius Cäsar zu erfassen? Hauptmuster für die historische Tragödie großen Stils ist ihm Richard III., danach Richard II. Warum? „Sie sind die historischen Typen des historischen Weltlaufs, ein Spiegel, ein Lehrbuch . . . Alles ist typisch und allgemein, so charakteristisch es ist[5])." Volle Berechtigung hat nach Ludwig das historische Drama nur, insofern es alles Zeitlich-Bedingte abstreift. Am schärfsten hat Ludwig dies bei einer Vergleichung von Scott und Shakespeare ausgesprochen. Danach behandelt Shakespeare ethisch-psychologische und Scott historische Probleme: „Das heißt, Shakespeare weiß nichts von Konventionen, die alle historischer Natur, bei Walter Scott ist die Verwickelung gewöhnlich darauf

[1]) V 248. [2]) V 79. [3]) VI 414. [4]) V 204.
[5]) V 218, vgl. 261 u.

Digitized by Google

gebaut. Shakespeare ist menschlich-typisch, Scott historisch-individuell .... Bei Shakespeare sind die Motive aus der menschlichen Natur gegriffen und bei Scott aus den Konventionen gewisser Zeiten. Beim Lesen beider fühlt man einen sehr verschiednen Eindruck; Shakespeare erscheint uns als ein Offenbarer der menschlichen Natur, Scott dagegen als ein Anekdotenerzähler zur Unterhaltung[1])". (Vgl. V 528. „Der Naturalist nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Realist, was immer geschieht.")

Etwas häufiger als Ludwig bezieht sich Hebbel auf die historischen Dramen Shakespeares. Zwar sind, wie Hebbel sagt, die eigentlich historischen Stücke bei Shakespeare ungleich weniger als die phantastischen und sagenhaften[2])". Aber schon im Jahre 1837 (25. Mai) hatte er an Amalie Schoppe geschrieben, seine Studien rechtfertigend, daß Shakespeare nur ein großer Dramatiker ward, weil er ein großer Geschichtskundiger war[3]). So hatte Hebbel frühzeitig den Zusammenhang zwischen Tragödie und Geschichte geahnt, der für seine Kunst so bezeichnend ist. Im Jahre 1859 schrieb er, Deutschlands Uneinigkeit beklagend: „Ich weiß nur zu gut, daß die deutsche Geschichte eine reinere Verkörperung des tragischen Grundgesetzes ist, wie das beste Drama von Sophokles oder Shakespeare[4])". In dem Revolutionsjahre 1848 richtet er Julius Cäsar für die Bühne ein, über den er in sein Tagebuch schreibt: „Julius Cäsar von Shakespeare: die Irren erschlagen ihren Arzt[5])". Diesem sollen Coriolan, Richard III. und Antonius und Cleopatra folgen, „um die Wiener einen vollständigen politischen Kurs durchmachen zu lassen[6])". Dabei ist noch zu bemerken, daß Hebbel in Richard III. „die höchste Spitze einer entarteten Welt" erblickt, „als die furchtbare Ausgeburt

[1]) VI 114, vgl. V 254. [2]) W. XI 38. [3]) Br. II 209.
[4]) Br. VI 269. [5]) Tg. III 4163. [6]) Br. IV 132.

Digitized by Google

eines unentwirrbaren Chaos von Gräueln und Verkehrtheiten[1]). Hebbel wollte damit auf seine Zeit einwirken, wie einige Jahre später mit seiner Agnes Bernauer. Dieser Umstand dürfte darauf hinweisen, für wie eng Hebbel Drama und Geschichte bei Shakespeare verbunden hält. Ich verweise hier auf die Ausführungen über sein Verhältnis zur Geschichte, sowie auf Hebbels Aufsatz: „Mein Wort über das Drama", wo er sagt, „das neue Drama, besonders das Shakespearische, und nicht bloß das vorzugsweise historisch genannte, könnte einmal der Nachwelt die Geschichte ersetzen[2])". (Vgl. W. XI. 60.)

Hebbels und Ludwigs Stellung zum Drama Shakespeares wird im Grunde bedingt durch ihre Weltanschauung, besonders durch ihre Stellung zur Willensfreiheit. Wie beim antiken Drama ist hier wieder die trennende Linie. Wiederum kann man wahrnehmen, wie beide eine und dieselbe Tatsache aussprechen, aber jeder seiner Eigenart gemäß von da aus zu ganz anderen Resultaten kommt. Beide erkennen gleicherweise im Shakespearischen Drama die Willensfreiheit als treibenden Faktor an: eben deshalb nennt ja Ludwig Shakespeare einen dramatischen Menschen und seine Zeit eine dramatische. „Die Zeit der Antike aber war epischer Natur, denn der Mensch hatte keinen Willen". Ebenso ist auch unsre Zeit keine dramatische[3]). Immer wieder betont Ludwig das Wollen in der Tragödie. „Die Shakespearischen Menschen wollen sich, d. h. in ihnen will ihre herrschende Leidenschaft sich gegen das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel, durchsetzen." Daran gehen sie zugrunde. Das könnte nun auch Hebbel gesagt haben. Aber Ludwig schränkt ein: „Der Herausforderer darf keine sittliche Macht sein und einer unsittlichen unterliegen"; also dieser muß Unrecht wollen, oder es muß „eine Leidenschaft sein, die durch

[1]) W. XII 11. [2]) W. XI 6. [3])VI 156.

Digitized by Google

ihr Übermaß und Unmacht des Trägers in Schuld verfällt, d. h. unsittlich wird[1])". Die Charaktere Shakespeares sind keine Tugendhelden; „niemals ist er an der Klippe der vollkommenen Charaktere gescheitert[2])". Man vergleiche hierzu Ludwigs Bemerkung über den Julius Cäsar: „Brutus und Cassius machen in der Freiheit, die ihre Leidenschaft ist, kein Recht, kein sittliches Moment geltend, kein Menschenrecht, sondern einen Menschentrieb". Sie sind „nicht Besitznehmer eines Rechts, das ihnen gehöre, nur eines Besitzes, den sie begehren[3])". So erklärt Ludwig Shakespeare im Lichte der eigenen christlichen Weltanschauung; was er darstellt, ist Los der Schuld auf Erden[4]), „von seinen tragischen Figuren übt keine auch nur eine Tugendtat[5])", er ist „ein sittlicher Dichter". Darin besteht ja auch seine Humanität, „die Schuld zu verurteilen, den Menschen zu bedauern[6])". Ludwig bespricht des längeren das Ebenmaß von Schuld und Strafe, worin er das Harmonische der Shakespearischen Tragödie erblickt. Er hebt hervor, daß Coriolan der einzige tragische Held Shakespeares ist, „der eines gewaltsamen natürlichen Todes stirbt, ohne eine Blutschuld zu haben[7])", und daß Hamlet das einzige unter Shakespeares Stücken ist, „wo die bewegende Ursache die Schuld eines andern ist als die des Helden[8])". Die Idee der Tragödie ist nach Ludwig „der notwendige Zusammenhang von Schuld und Strafe[9])". Diesen Ausspruch erläutert er am King Lear: „Der Anteil des alten Lear an der Tragödie dieses Namens enthält nichts als die Schuld und Strafe dieses wunderlichen Greises. Er verstößt die gute Tochter und gibt sich in die Gewalt der bösen Töchter. Die Bosheit dieser und die Güte jener strafen ihn dafür[10])". Noch einmal betont Ludwig, daß Lear gesündigt hat, daß er nicht ganz unschuldig ist. Wenn er die Unnatürlichkeit seiner Töchter geißelt, so geißelt er damit, ohne

[1]) V 169. [2]) V 62. [3]) V 525. [4]) V 68. [5]) V 91. [6]) V 200, vgl. V 93. [7]) V 256.

Digitized by Google

es zu wissen, die eigene Unnatürlichkeit[1]). Dennoch hat die „Schuld" Lears dem Gefühl Ludwigs nicht völlig genügt. Das verrät eine Stelle in den Romanstudien, wo er den Lear wegen der mangelhaften Zurechnungsfähigkeit des Helden mehr rein psychologisch als ethisch nennt, vom Macbeth dagegen sagt, daß er mehr ethisch als psychologisch gefaßt sei[2]). In dem Bestreben, eine Schuld aufzudecken, gerät Ludwig bisweilen auf merkwürdige Wege. Besonders gilt dies vom Othello; da wird er so gut spießbürgerlich wie nur je die pädagogische Fabel. Die Schuld der Desdemona ist eine „unbewußte, in ihrem Charakter begründete. Man kann auch die Schuld der Heirat unter so bedenklichen Umständen daraus ableiten[3])". Auch nennt er ihre Schuld größer als die der Marie im Erbförster[4]). Merkwürdig ist auch seine Stellung zu Romeo und Julia. Ludwig bewundert den harmonischen, schönen Eindruck dieser Tragödie[5]); also müßten sich Schuld und Leiden entsprechen. Will man nun die Schuld nicht in der wider den Willen der Eltern vollzogenen Vermählung suchen, was schon anderweitig geschehen ist, so tragen doch die streitenden Eltern die größere „Schuld"; Ludwig aber findet die Schuld in der Leidenschaft der Liebenden selbst, ohne dies des weiteren zu begründen[6]).

Hiermit vergleiche man Hebbel. Auch er erblickt in der Befreiung des Individuums den trennenden Unterschied des Shakespearischen Dramas vom antiken. „Das Shakespearische Drama entwickelte sich am Protestantismus und emanzipiert das Individuum[7])", sagt Hebbel in seinem „Vorwort zu M. M.". Aber welche Schlüsse zieht er daraus! Ludwig erblickt in Shakespeare den Dichter einer etwas hausbackenen Lebensweisheit, wo alles Gräßliche gemildert auftritt und der Bösewicht seiner wohlverdienten Strafe verfällt. Hebbel dagegen erblickt in Shakespeare einen

[1]) V 539. [2]) VI 195. [3]) V 226. [4]) VI 189.
[5]) V 189. [6]) VI 290. [7]) W. XI 41.

Digitized by Google

Ausbruch von der überschäumenden Lebensfülle und dem kühnen Forscherdrange der Renaissance. Aus dieser „Emanzipation*) des Individuums" erklärt er „die furchtbare Dialektik seiner Charaktere, die, so weit sie Männer der Tat sind, alles Lebendige um sich her durch ungemessenste Ausdehnung verdrängen, und so weit sie im Gedanken leben, wie Hamlet, in eben so ungemessener Vertiefung in sich selbst durch die kühnsten entsetzlichsten Fragen Gott aus der Welt, wie aus einer Pfuscherei, herausjagen möchten[1])". So mußte denn auch für Hebbel die Frage nach einem absoluten Recht und einem absoluten Unrecht, nach einem Gut und Böse, schwinden; es blieben nur noch relative Werte, und die Tragödie der gleichen Berechtigung, die Ludwig ablehnt, mußte das Resultat sein. Der absolute Bösewicht tritt in der Tragödie zurück: „Von dem dramatischen Dichter ist es bekannt, daß er um so weniger taugt, je mehr Bösewichter er gebraucht. Wie schwarz ist der Teufel bei den kleinen Talenten, wie oft wird er zitiert, und wie weiß Shakespeare selbst seine furchtbarsten Charaktere auf Naturbedingungen zurückzuführen, die ihnen die Existenzberechtigung sichern". In Romeo und Julia haben die

*) Anm. Albert: „Hebbel und Shakespeare" S. 4. Alberts Erklärung des Wortes Emanzipation, „eine größere Bewegungsfreiheit verleihen, das Wollen mehr als das Sollen betonen, Männer der Tat oder kühnste Denker auf die Szene rufen" ist ungenügend und leicht irreführend. Worauf Hebbel hier anspielt, ist die Selbstentzweiung in der christlichen Weltanschauung, „die mit dem Protestantismus (besser der Renaissance) eintrat. Der Glaube an die Lehre von dem Hausvater über den Sternen, dem Sündenfall und dem Opfertod Christi, dem Millennium und dem jüngsten Gericht war erschüttert, und es wiederholte sich dasselbe Schauspiel wie bei den Griechen, als „die antike Weltanschauung aus ihrer ursprünglichen Naivetät in das sie zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging" (W. XI 49).

[1]) W. XI 41.

Alten so gut ein relatives Recht wie die Jungen, im König Lear finden die grausamen Töchter im unnahbaren Jähzorn des Vaters ihre halbe Entschuldigung, ein Zauderer, wie Hamlet, steht einem Usurpator, wie Claudius, nicht rein wie ein Engel des Lichts gegenüber; in diesem Sinne läßt Hebbel sich des weiteren aus[1]). Besonders wichtig sind an dieser Stelle die weiteren Ausführungen über King Lear, nach Hebbel das Höchste, was Shakespeare geschaffen hat: „Lear ist das einzige Werk, das mit der Antigone verglichen werden kann, indem es die sittlichen Wurzeln des Lebens durch das Wegmähen des sie verdeckenden Unkrauts auf die grandioseste Weise bloßlegt, wie jene; auch der Form nach unerreichbar, besonders auch darin, was, wie ich glaube, noch von keinem bemerkt worden, daß Goneril und Regan selbst, obgleich sie scheinbar als böse Potenzen an sich hingestellt sind, doch eben im Lear selbst nicht allein eine Art von Berechtigung finden, sondern auch ihre Erklärung; wir sehen ein, daß ein so jähzorniger Vater eben solche heimtückische, kalte, ihn nur fürchtende Töchter erzeugen mußte, die, sobald sie der Furcht entbunden waren, gar kein Verhältnis mehr zu dem Erzeuger haben und ihn eher als ein feindseliges Wesen betrachten wie als ein verwandtes, und die, da sie ihr Ich ihm gegenüber immer verleugnen mußten, jetzt auch nichts mehr kennen als ihr Ich, wenn es ihnen in den Weg tritt; es ist ein Meisterstück der Form, daß der Dichter uns den früheren Lear durch den jetzigen wahnsinnigen zeichnet und dadurch zugleich die Töchter in Nerven und Geäder hinstellt[2])" Der Unterschied zu der Ludwigschen Erklärung Lears liegt klar vor Augen: beide betonen allerdings eine „Verschuldung" Lears, Ludwig aber tut dies, um so das Leiden Lears zu rechtfertigen, Hebbel dagegen sucht dadurch das Handeln der „bösen" Töchter zu rechtfertigen: die Tragödie der gleichen Berechtigung. Worin

[1]) W. XII 328 f. [2]) Ta. II 2755.

Digitized by Google

erblickt nun Hebbel das Versöhnende in Shakespeares Tragödie? In dem Sieg der Idee. „Äschylos und Sophokles, Shakespeare und Goethe lassen alle den individuellen Widerspruch gegen die Weltordnung aufkommen, um ihn aufzulösen oder zu beseitigen[1].“ Wie der echte Dichter der Arzt und nicht der Chirurg seiner Zeit ist, so heilen auch Shakespeare und Äschylos die Wunden auf andere Weise als die Chirurgie[2], d. h. nicht durch bloßes „Amputieren“ des strafbaren Individuums, sondern indem die Idee den Sieg über das Individuum davonträgt, oder besser, indem die Idee im Individuum siegt. Man darf wohl annehmen, Ludwig hätte strafrechtlich die Ansicht vertreten, daß ein Verbrechen durch die Bestrafung des Verbrechers gesühnt wird, daß der Verbrecher das Recht hat, die Strafe als Sühne zu fordern; so erblickt er ja in der Tragödie in dem Ebenmaß von Schuld und Leiden den versöhnenden Schluß. Hebbel lehnte das eine wie das andere ab: „Es ist doch eine Versöhnung im Drama, wenn die Bösen zugrunde gehen.“ „Nun ja, in dem Sinn, worin der Galgen ein Versöhnungspfahl ist[3]“. Er suchte den versöhnenden lösenden Schluß tiefer zu begründen.

3. Das deutsche klassische Drama.

Von den Dramen Lessings nimmt bei Hebbel wie bei Ludwig die Emilia Galotti fast das ganze Interesse in Anspruch. Ludwig widmet eine längere Betrachtung auch der Minna, über die Hebbel merkwürdigerweise schweigt. Dagegen bespricht er in den Münchener Briefen den Nathan, aber bei aller Anerkennung für die Größe der Gedankenwelt kann er sich nicht überzeugen, „daß es ein Theaterstück ist. Es ist durchaus nur der nackte Verstand, der kühl durch den Nathan hindurchweht[3]“. Hebbel und Ludwig tadeln beide an dem Drama Lessings das Uhrwerkmäßige, Mechanische, nur daß Ludwig, der

[1]) Ta. II 2634. [2]) Ta. II 3105. [3]) W. IX 397.

in der Kunst das Technische weit höher schätzt als Hebbel, doch für den „Dichter“ Lessing eintritt. Die ethisch tüchtige Persönlichkeit nimmt Ludwig für ihn ein, in dieser Hinsicht stellt er ihn mit Goethe und Shakespeare zusammen[1]). Ludwig sagt auch, daß er aus dem Studium Shakespeares, Lessings und der Alten neue Aufschlüsse über tragische Stimmung, tragische Notwendigkeit gewonnen habe[2]). Zahlreiche Zitate aus den kritischen Schriften Lessings beweisen seine Hochschätzung des Kritikers Lessing. Auch bewundert Ludwig die Shakespeareverteidigung Lessings, wenn er ihm auch das tiefere Verständnis des Tragischen bei Shakespeare abspricht[3]). Bei Hebbel läßt sich wahrnehmen, wie besonders der Kritiker Lessing bei ihm im Ansehen steigt, da er als reifer Künstler der Technik einen höheren Wert zuerkennt, als dies der jugendlich geniale Stürmer und Dränger getan hatte. Im Jahre 1841 findet er „außer dem Laokoon und der Dramaturgie unendlich wenig Positives in ihm[4])“. Am 22. Dezember 1847 schreibt er an Rötscher, wohl in bezug auf die Hamburgische Dramaturgie: „Lessing reproduziert alles Negative vortrefflich, aber beim Positiven kommt er nicht über das Abrupte hinaus[5])“. Aber 1852 sagt er von dem dramatischen Kritiker Lessing, nur er „hatte ein Auge für die zeugende Sonne und für den letzten Halm, den sie hervorrief, zugleich[6])“. 1858 nennt er ihn, indem er seine Verdienste um Shakespeare lobt, „unsern ersten Kritiker[7])“ und bei der Besprechung von Stifters Nachsommer „den Zwillingsbruder des Aristoteles“; Lessing habe für alle Zeiten zwischen Malerei und Poesie den unverrückbaren Markstein gesetzt[8]). Hebbels Bewunderung des Laokoon ist sehr bezeichnend bei seiner Abneigung für alle beschreibende Poesie; man vergleiche sein Urteil über Brockes,

[1]) VI 309. [2]) VI 375. [3]) V 45. [4]) Ta. II 2413. [5]) Br. IV 70. [6]) W. XII 10. [7]) W. XII 141. [8]) W. XII 185.

Digitized by Google

Geßner, Stifter usw. (W. VI 349). Noch im Jahre 1862 nennt er ihn „den größten Kritiker seit Aristoteles[1])". Auch in der Schätzung von Lessings Dramen scheint sich bei Hebbel ein ähnlicher Umschwung[2]) vollzogen zu haben. Im Jahre 1860 spricht Hebbel von „Lessingschen Musterstücken", er erkennt an, daß Lessing „den Grundstein zum deutschen Drama gelegt hat", obgleich er kein spezifischer Dichter war und nicht über eine genügende Fülle individuellen Lebens gebot[3]). (Vgl. XI 139: „Den großen Dialektiker, dem als solchen bis auf einen gewissen Grad auch die poetischen Formen zugänglich waren"). Ludwig und Hebbel bewundern an Lessing beide gleicherweise die Prägnanz und Präzision der Form. Ludwig sagt, Lessing habe auf Kleist eingewirkt in der „Präzision der äußeren Form[4])", er lobt, daß Lessing der Notwendigkeit des Erzählens ausweicht[5]), und bewundert den dramatischen Charakter seines Monologs[6]). So spricht auch Hebbel von „Lessingscher Präzision[7])", die er auch in dem Bau der Lessingschen Dramen bewundert. „In den Motiven ist Lessing Meister. Er hält nichts für schön, was nicht zugleich notwendig ist, und nichts für notwendig, was nicht rein und ungezwungen aus der Natur des Menschen und der Dinge hervorgeht[8])". (Nach W. VI 300 dürfte sich der Schlußsatz wohl nur auf das rein Technische beziehen: nur auf „die Mittel"; auch ist Lessings Dialog nur in sehr bedingtem Sinne als Muster hinzustellen[9]). Was Hebbel und Ludwig an Lessings Dramen tadeln, ist das Mechanische, das Berechnete: „Uhren sind keine Welten; darum Stücke à la Lessing keine Dramen[10])", läßt Hebbel sich aus. Ganz in diesem Sinne spricht er auch über die Emilia Galotti: der Dichter schulmeistert das Musenroß, er hält nicht die richtige Mittellinie des Lebens

[1]) W. XII 342. [2]) W. XII 271. [3]) W. XII 221.
[4]) VI 394. [5]) V 321. [6]) V 203. [7]) W. XII 222.
[8]) W. XII 163. [9]) Ta. III 3330. [10]) Ta. III 3330.

Digitized by Google

ein; es ist nicht ein Werk des unbewußt schaffenden Dichters, sondern des bewußt schaffenden Handwerkers; die Charaktere mögen ja Menschen sein, aber sind nicht solche, die wir unbedingt und unwillkürlich bejahen müssen. Sie sind zu absichtlich auf ihr endliches Geschick berechnet: „Dadurch erhält das ganze Stück die Gestalt einer Maschine, worin lebendige Menschen ... Räder vorstellen[1])". In diesem Sinne spricht sich auch Ludwig aus: „Lessing in der Emilia hat den Verstand zum Medium zwischen dem Dichter und Zuschauer gemacht[2])". So nennt er dieses Drama einen „Mechanismus", „eine künstliche Maschine[3])" und sagt: „Die äußere Maschinerie wurde zum Stücke selbst[4])." Ganz seiner Art entsprechend muß Ludwig diese wohl im Grunde mehr technische Fertigkeit als dichterische Kunst weit höher schätzen denn Hebbel: „Es ist getriebene Arbeit, ein kleines Korn Metall ist durch wunderbare Kunst zu einem großen und reichen Werke auseinandergetrieben, dessen Wert eben fast bloß in dieser Kunst besteht[5])". So gibt Ludwig bei aller Bewunderung auch hier das Übergewicht des Verstandes über Phantasie und Gefühl klar zu; aber das Mechanische rührt nach ihm nicht allein daher, sondern die sogenannten Einheiten zwangen Lessing „die Zeit individuell zu behandeln": „Es ist nicht bloß das Übergewicht des Verstandes im Dichter, was der Emilia die Ähnlichkeit mit einem Spiele Schach gibt; es liegt vielmehr in der Form des Stückes, der sogenannten einheitlichen[6])". Die Emilia ist aber nach seiner Überzeugung „das Vollendetste, was auf diesem mechanischen Wege möglich ist". Die Geschichte des Dramas jedoch dürfte Ludwig in dieser schroffen Verurteilung der einheitlichen Form kaum recht geben. Wieviel höher aber Ludwig technisches Können schätzt als Hebbel, geht auch aus der Besprechung der Charaktere her-

[1]) Ta. I 1496. [2]) V 329. [3]) V 80. 85. [4]) V 272. [5]) V 328. [6]) VI 423.

Digitized by Google

vor, über die Hebbel die Lauge seines Spottes ausgießt. Zwar sagt Ludwig in den Studien: „In Emilia Galotti geht das meiste aus sozusagen perennierenden Effekten hervor. Daher kommt mit Shakespeare verglichen die relative Armut und Abstraktheit der Charaktere[1])“. Aber in einem Briefe an Julian Schmidt bewundert Ludwig die Gestaltungskraft Lessings, „die besonders in der Gestalt der Orsina einen Höhepunkt erreicht, die noch über alle Geburten der deutschen dramatischen Literatur siegend hinwegschaut[2])“ (27. März 1860). Besonders charakteristisch ist wieder die Stellung zur Schuldfrage. Hebbel berührt den ethischen Gehalt des Stückes gar nicht, wohl weil es ihm zu mechanisch ist (vgl. Ta. I 1496); nicht das waltende Weltgesetz offenbart sich da; wir sehen nicht das ernste Antlitz der Notwendigkeit, sondern kalte Berechnung. „Das Schicksal hatte es doch gar zu leicht“ (wegen der äußeren Behelfe, der Intrige, der Mörder, des „tragischen Kutschers“ usw.). Hebbel, der die Tragödie der gleichen Berechtigung anstrebte und gegen den Bösewicht in der Tragödie protestierte, mußte sich gegen die Intrige aussprechen. Ludwig findet die Schwäche des Stücks in der Verlegung der Schuld. Seiner Terminologie gemäß nennt er es mehr psychologisch als ethisch[3]). Wie Ludwig in der Antigone Kreon zum tragischen Helden des Dramas macht, so nennt er hier den Prinzen den tragischen Helden des

[1]) V 514.

[2]) Man vergleiche auch Ludwigs Ausspruch über die Minna (V 330): „Die Sage, er sei kein Dichter, sollte doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückgehen. Ein einfaches Samenkorn von Stoff so anzuschwellen, daß man beständig interessiert wird, ist wahrlich nicht Sache des Verstandes allein“. Zu beachten ist die Wahl des Bildes: „Das Anschwellen des Samenkorns“. Ludwig fühlt doch in der Minna mehr den Dichter als in der Emilia, wo immer die Goldschmiedekunst tertium comparationis ist.

[3]) V 329.

Digitized by Google

Stückes, weil er die „Schuld" trägt[1]). Darin sieht Ludwig auch die Grundschwäche dieses Dramas: „Das Mißlichste ist, daß der Prinz die Schuld hat, und die Galottis das Leiden. Darum wirkt das Ganze nicht tragisch[2])".

Wir kommen nun mit Schiller und Goethe zu unserem neueren Drama, wo sich wieder Hebbel und Ludwig, so sehr sie sich auch in Einzelheiten decken, doch schärfstens trennen. Den Gipfelpunkt unseres Dramas erblicken beide in Goethe, nicht in Schiller. Bei Hebbel läßt sich aber beobachten, wie bei ihm Schiller in seiner Bedeutung als nationaler Dramatiker im Ansehen steigt, während sich absprechende Urteile über Goethe mehren; Ludwig dagegen bekennt, daß Goethe ihm immer gleich groß geblieben und Schiller im Werte gesunken sei. Während Hebbel in Goethe den Anfang zu einer neuen Entwickelung des Dramas erblickt und Schiller — wenigstens für die späteren Dramen — als Dramatiker nationale Bedeutung zuerkennt, sieht Ludwig in beiden nur eine Abweichung vom wirklichen Drama. Gegen beide spricht er den Tadel aus, daß sie zum Nachteile der dramatischen Kunst die Bedeutung des Schauspielers herabgedrückt, demselben nichts zu tun gelassen hätten. Das war der Grundfehler ihrer Theaterleitung in Weimar: sie sahen „in dem Schauspieler nur den Bedienten, dessen Aufgabe es sei, die prächtigen Poesien dem Publikum geschickt zu servieren. Danach schulten sie denn auch ihre Leute und brachten den Gesang in die Rezitation des Verses[3])". Im Einklange hiermit tadelt Ludwig, daß Goethe und Schiller das lyrische Element in ihre Dramen brachten. Ihr Grundzug und Ziel war, „dem Drama etwas Pomphaftes, Opernartiges zu verleihen; da war die Pracht der Sprache, der Klang des Verses die Hauptsache. Diese Menschen halten Reden aneinander, sie sprechen zueinander, aber nicht miteinander[4])". Bei Goethe

[1]) V 316. [2]) V 327. [3]) VI 310. [4]) VI 296.

Digitized by Google

kommt noch hinzu, daß vieles von ihm für die Bühne zu zart, zu ätherisch ist; seine Verse „haben schon die Musik, die sie haben können, und der Schauspieler kann diese ätherische Musik nur vergröbern[1])". Ueberhaupt war, wie Ludwig urteilt, unsern Klassikern das Drama „nur ein Mittel, und es hat dafür büßen müssen[2])". Ludwig greift aber das klassische Drama nicht nur vom Standpunkte des Schauspielers an, sondern auch ethisch und dramatisch-stilistisch im weiteren Sinne. Es wird von hier ab aber notwendig, die Stellung zu Goethe und Schiller einzeln zu behandeln.

Wie stellt sich Ludwig zu Goethe? Goethe gehört ihm zu den echten Tragikern, die die Notwendigkeit in den Charakter und das ewig gleiche Gesetz von Leidenschaft und Gewissen legen, und er stellt ihn mit Shakespeare und Sophokles zusammen[3]). Mit Shakespeare konstruiert Goethe den Charakter aus seiner Schuld[4]). Charakter und Schicksal sind bei ihm eng verknüpft; der tragische Widerspruch geht bei ihm daraus hervor, daß die einem Menschen gestellte Aufgabe mit seinem Naturell in Widerspruch steht. „So ist im Egmont der Widerspruch zwischen seiner politischen Aufgabe und seinem sanguinischen Naturell". Nur hat Goethe dies nicht schauspielerisch und tragisch ausgenutzt, denn er hat den Kampf nicht von innen entwickelt, sondern von außen an Egmont herantreten lassen (in Oranien)[5]). Besonders im Tasso bewundert Ludwig Goethe als den größten Schüler Shakespeares. Tasso leidet an einer Standeskrankheit wie Macbeth, er ist Künstler wie dieser Soldat. Goethe behandelt hier wie Shakespeare die Naturgeschichte der Leidenschaften: wie im Macbeth der Ehrgeiz, so ist im Tasso „die Empfindsamkeit der Menschenseele zum Stoffe genommen[6])". Ludwig lobt ferner an Goethes Werken „die Entwickelung orga-

[1]) V 131. [2]) V 52. [3]) V 393. [4]) V 309. [5]) VI 417. [6]) V 526.

Digitized by Google

nischen Wachstums von innen[1])"; er lobt, daß ihm wie Shakespeare die innere Handlung die Hauptsache ist[2]), und daß seine Personen und Handlungen Einheit und Ganzheit haben[3]). Mit den alten Griechen teilt Goethe „die Tendenz zu dem Schlichten[4])", während bei Schiller das Schlichte Toilettenmittel ist. Wie Ludwig durchaus ein sinnenfroher Künstler ist, so erkennt er auch diesen Zug in Goethe an: mit den Griechen und Shakespeare steht Goethe „auf der Seite des Elementaren, der Sinnlichkeit und der Anschauung[4])". Jedoch wird dies nie ein krasser Naturalismus: z. B. finden wir bei Shakespeare und Goethe „die Naivetät mit der höchsten Bildung beisammen. Ihre Naiven reden nicht, was Naive reden, sondern wie Naive reden[5])". Es handelt sich bei ihnen stets „um etwas Ideelles, um etwas, das über der gemeinen Wirklichkeit steht, die Charaktere sind Menschen, aber aus der ersten Hand der Natur, gleichsam Mustermenschen, nicht im moralischen Sinne[6])". Auch bei Abstraktionen siegt Goethes darstellende Kraft. Ludwig nennt ihn den einzigen Dichter, „der die Abstraktion so ganz mit individuell-menschlichem Gehalt zu sättigen wußte, daß seine poetischen Personen die Vorzüge von beiden haben, ohne die Mängel beider[7])". Wenn nun aber Shakespeare seine Personen von der gemeinen Wirklichkeit durch Ausdehnung isoliert, so erreicht Goethe dies nach Ludwig auf entgegengesetztem Wege, durch Zusammendrängen[8]). Indem so Goethe zu Shakespeare in Kontrast gestellt wird, setzt hier Ludwigs Kritik ein. Die obige Bemerkung macht Ludwig bei der Besprechung Gretchens im Faust. Während Shakespeare die sinnliche Gegenwart des Schrecklichen zu idealisieren weiß, das sittliche Urteil durchaus nicht vermeidet und seinem Edmund, Goneril und Regan durchaus nichts Gutes anblendet, deutet Goethe das Schreckliche

[1]) V 510. [2]) V 389. [3]) V 108. [4]) V 175.
[5]) V 460. [6]) V 181. [7]) VI 235. [8]) V 347.

Digitized by Google

bloß an, läßt es nur aus der mildernden Ferne der Vergangenheit volksliedartig herüberklingen und vermeidet um der Wirkung willen das sittliche Urteil. „Selbst der Teufel muß ein im Grunde eigentlich guter Kerl bei Goethe werden[1])." So sehr auch Ludwig die strenge Selbstzucht in der Persönlichkeit Goethes bewundert, so verurteilt er doch, was Goethe selber die konziliante Richtung seines Geistes nannte, die dem bitter Tragischen gerne auswich. Im Grunde wittert Ludwig hier, was man heute gern die amoralische Tendenz nennt*). Goethe will seinen Helden entschuldigen; er stellt als Grundsatz auf: „Die Not ist das Gesetz des Schwachen," er hat „oft das Schwache vergöttlicht und zwar als Schwaches". (Schiller dagegen macht seine Schwächlinge zu Helden)[2]). Seiner konzilianten Art gemäß hat Goethe den Stoff in moderner Weise nach der Seite des Gemüts aufgefaßt, was bei streng tragischem Ausgange leicht einen peinlichen Eindruck erzeugt[3]). Er hat demgemäß auch immer Stoffe gesucht, „in denen das Herz an seiner Stelle war; deshalb ist er dem Großgeschichtlichen fern geblieben[4])". Auch ist er neben Shakespeare zu individuell, wodurch die Tragödie ihre Großheit, Geistigkeit verliert; er hat „die Tragödie nach dem Genrebilde zu zerstückelt und abgeschwächt" und hat, wie auch Schiller, die Basis des Gewissens verloren[5]). Egmont nennt Ludwig ein tragisches Genrebildchen, wenn auch ein reizendes. Der Held ist ihm zu passiv, „ihm fehlt es eben nach beiden

*) In der herberen Tragik Shakespeares hat Ludwig diese amoralische Tendenz nicht erkannt, die, schon von Hebbel scharf betont, heute mehr und mehr anerkannt wird. So erst neulich von Robert Petsch in einem Aufsatz über Kleist[6]) Zu bemerken ist noch, daß der amoralische Standpunkt Ludwig ganz fremd war, seiner ganzen Weltanschauung nach ihm fremd sein mußte. So erklärt sich auch Ludwigs Stellungsnahme zu der Tragödie Schillers.

[1]) V 348. [2]) V 280. [3]) V 220 [4]) V 269. [5]) V 233. [6]) Germ.-rom. Monatsschrift I 529.

Digitized by Google

Seiten des Handelns und des Leidens. Eine Gestalt aber, die weder handelt noch leidet, gibt wohl ein Genrebildchen, doch keine Tragödie[1])". Den Goetheschen Helden fehlt überhaupt Freiheit des Handelns, die der Tragödie erst das Imposante verleiht. Schiller und Goethe sind in ihrem Verhalten ihrer Zeit gegenüber beide passiv: „Shakespeare ist der Spiegel seines Jahrhunderts, Schiller und Goethe sind ihres Jahrhunderts Spiegelbilder[2])". Überhaupt war ihre ganze Zeit epischer Natur; eine solche Zeit verlangt, was vielleicht in der Natur des Epischen liegt, daß das Ethische an mehrere Personen verteilt wird. Dieser Forderung ließen sich Schiller und Goethe sogar auf dramatischem Boden willig finden[3]). So hat Goethe, der wohl erkannt hatte, daß das eigentliche Zentrum der Tragödie innerhalb des Helden selbst ist, dies nicht ausgenutzt, sondern „einem Menschen oft in zwei poetische Gestalten zerlegt, Faust-Mephisto, Clavigo-Carlos, usw.[4])". Man sieht, es ist wieder die Stellung zur Willensfreiheit, worin Ludwig bei Goethe die Hauptschwäche des Dramatikers erblickt. So tadelt Ludwig auch, daß Goethe — wie auch Schiller — nicht zwischen Affekt und Leidenschaft unterschieden habe; der Affekt ziehe die Blinden, die er blende, die Leidenschaft den Sehenden ins Verderben[5]). So sehr Ludwig die Gestaltungskraft Goethes bewundert, so tadelt er doch, daß Goethe seine Gestalten zu einseitig ausgebildet habe, daß wir Carlos (im Clavigo) nur in seinem Verhältnisse zu seinem Freunde kennen und sonst gar nichts von ihm wissen[6]). Auch ist ihm diese Gestaltungskraft zu kalt objektiv; „bei Goethe hat sich das Geschöpf abgelöst, es ist schon kalt geworden vom Gusse[7])." Bezeichnend ist auch für Ludwig, den Verehrer der freien Form Shakespeares, seine Stellung zum Götz. Er nennt die Form des Götz unshakespearisch, da der Wechsel des Ortes

[1]) V 181. [2]) V 166. [3]) VI 196. [4]) VI 415.
[5]) V 471. [6]) VI 305. [7]) V 285.

Digitized by Google

die Charakterentwickelung durchbreche, anstatt sie zu fördern, wie bei Shakespeare[1]). Es ist die falsch verstandene shakespearische Form, die ein Unding ist[2]). Hier drängt sich der Vergleich auf mit Hebbels Urteil über Götz. In einem Telegraphen-Aufsatz (1839) verurteilt Hebbel aufs schärfste ein damals erschienenes historisches Drama und nennt es „eine vorübergehetzte Jagd von Lebensszenen". Im Gegensatz dazu hebt er an Götz hervor „das Organische, das durchaus Abgeschlossene dieses durch den überwältigenden Stoff in seiner abweichenden Form bedingten Schauspiels[3])".

Wie stellt sich nun Hebbel zu Goethe als Dramatiker? Sehr scharf scheidet er sich von Ludwig schon in der Bewertung von Goethe als Dramaturgen. Hebbel vertritt eine weniger realistische, mehr ideale Darstellungskunst. Wie wir sahen, verurteilt Ludwig Goethes Theaterleitung und behauptet, Goethe und Schiller hätten durch ihre Gesamttätigkeit die Schauspielkunst herabgedrückt, sie von der Natur und dem Echt-Dramatischen entfernt. Hebbel dagegen hebt schon in seinen Münchener Briefen (im Jahre 1837) den günstigen Einfluß Goethes auf die Schauspieler seiner Zeit hervor; er lobt „die klassische Wahrheit und einfache Natur der guten älteren Schule" und tadelt die mehr realistische Darstellungskunst: „Die guten Leute spielen zu sehr Komödie; ich will Künstler, keine Schauspieler[4])." Von diesem Standpunkte ist Hebbel auch später nicht abgewichen; noch im Jahre 1863 spricht er sich gegen die naturalistische Schauspielkunst von Marie Seebach, Bogumil Dawison und Seydelmann aus[5]). Hebbel befürwortet demnach eine mehr ideale Darstellungskunst, die sich über das Alltägliche erhebt. Übrigens ist dieser Unterschied auch in den bürgerlichen Trauerspielen der beiden Dichter ersichtlich. Man vergleiche nur den Meister Anton mit dem Erbförster.

[1]) V 63. [2]) V 86. [3]) W. X 359. [4]) W. IX 335. [5]) Ta. IV 6144.

Digitized by Google

Der Ludwigsche Erbförster verlangt eine weit realistischere Darstellung als der mehr ideal gehaltene Meister Anton; er ist weit mehr ein Portrait aus dem Alltagsleben, weit mehr durch all die kleinen zufälligen Äußerlichkeiten des Lebens charakterisiert und bietet demgemäß schauspielerisch eine ganz andere Aufgabe.

Der Hauptunterschied von Ludwig besteht aber darin, daß Hebbel Goethe eine führende Stellung in der Entwickelung des Dramas zuweist: er ist ihm der Ausgangspunkt des neuen Dramas. Wie die großen Tragiker der Vergangenheit läßt Goethe den individuellen Widerspruch gegen die Weltordnung aufkommen, um ihn zu beseitigen oder aufzulösen[1]). Aber Goethe geht anders vor als diese: das alte Drama hatte das Fatum gestaltet, das shakespearische hatte das Individuum emanzipiert; über das shakespearische, schrieb Hebbel am 16. Nov. 1843 in sein Tagebuch, müsse das neue Drama durchaus hinausgehen, es müsse sich von diesem „dadurch unterscheiden, daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt, daß also nicht bloß das Verhältnis des Menschen zu der Idee, sondern die Berechtigung der Idee selbst debattiert wird[2])". Im folgenden Jahre erschien das „Vorwort zur M. M.", worin Hebbel ausspricht, daß Goethe dies getan habe. Im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten Wahlverwandtschaften habe Goethe den Grundstein zu einem neuen großen Drama gelegt: „er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Zentrum, um das das Ich sich herumbewegt, aufzuzeigen gesucht[3])." Aber in diesem Vorwort schon führt Hebbel aus, wie Goethe „die große Erbschaft der Zeit wohl angetreten, aber nicht verzehrt" hat; denn im Faust entspricht dem großen Anfange nicht

[1]) Ta. III 3795. [2]) Ta. II 2364. [3]) W. XI 41.

Digitized by Google

das Ende: die im ersten Teil dargestellten Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit werden im zweiten Teil zu bloßen Krankheits-Momenten eines willkürlich kurierten Individuums herabgedrückt. Goethe hat seiner konzilianten Richtung gemäß der ungeheueren Perspektive einen mit Katechismusfiguren bemalten Brettervorschlag vorgezogen. Auch in anderer Hinsicht hat Hebbel den zweiten Teil stets abgelehnt und das Allegorische, Mythologische verdammt[1]). Bezeichnend dafür, wie der kulturgeschichtliche Hintergrund für Hebbel Grundbedingung des Dramas ist, ist eine Bemerkung bei Gelegenheit der Aufführungen von Goethes Faust im Jahre 1850. Nicht der philosophische Gehalt, nicht die Entwickelung, die das Individuum Faust durchmacht, übt den großen Reiz auf alle aus: es ist „die unvergleichliche, wahrhaft einzige Darstellung des Mittelalters, die jedermann, auf jedem Standpunkt, hinreißt; es ist der Blick in diesen Grauen und Entsetzen erregenden limbus patrum, in dem die Welt einmal steckte und an den sie sich noch mit so manchem Faden geknüpft fühlt[2])". Ebenso bezeichnend für Hebbel ist seine Kritik der Wahlverwandtschaften; die Verkörperung der Idee ist Goethe nicht ganz gelungen, eine Seite ist abstrakt geblieben: „Die unermeßliche Bedeutung der Ehe für Staat und Menschheit ist wohl räsonnierend angedeutet, aber nicht im Ring der Darstellung zur Anschauung gebracht worden[3])." Schärfer noch tadelt Hebbel, daß Goethe in diesem Roman auch gegen die innere Form verstoßen hat, indem „er eine von Haus aus nichtige, ja unsittliche Ehe, wie die zwischen Eduard und Charlotte, zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte und dies Verhältnis behandelte und benutzte, als ob es ein ganz entgegengesetztes, vollkommen berechtigtes wäre[4])". Man vergleiche auch Hebbels Auffassung der Stella als eines durchaus unsittlichen Produktes[5]).

[1]) Ta. IV 5974. [2]) W. XI 337. [3]) Ta. III 4357.
[4]) W. XI 42. [5]) Ta. III 3807.

Digitized by Google

Trotzdem nun Hebbel in Goethe den Anfang zu einem neuen Drama erblickt, so weist doch schon der Umstand, daß er nur den Faust und die Wahlverwandtschaften zu diesem Zweck heranzieht, darauf hin, daß auch Hebbel in Goethe kein rein dramatisches Talent erblickt. So sagt Hebbel noch im Jahre 1862: „Goethe, der erste würdige Nachfolger Shakespeares, wenn auch nicht im Drama[1]).“ Schon 1843 hatte er sich den Unterschied zwischen den Goetheschen und den Shakespeareschen Charakteren notiert: „Die Goetheschen Charaktere, namentlich Faust, unterscheiden sich dadurch von den Shakespeareschen, daß in jenen die Extreme nebeneinander, in diesen auseinander hervortreten. Ich glaube, dies ist es überhaupt, was epische und dramatische Naturen, bei übrigens gleicher Begabung, unterscheidet[2]).“ Hier berührt Hebbel dasselbe Phänomen wie Ludwig: in der Epik berühren sich die Extreme weniger nahe. Hebbel verfolgt dies aber einen Schritt weiter: Ludwig weist nach, wie die Extreme verschiedenen Personen zugeteilt werden, Hebbel dagegen deckt diesen Unterschied innerhalb eines Charakters auf. Die andere Hauptschwäche Goethes erblickt Hebbel in der konzilianten Richtung seines Geistes, ganz wie Ludwig sein Ausweichen vor dem sittlichen Urteile tadelt. Hier wenden sich Ludwig und Hebbel gegen dieselbe Erscheinung; die verschiedenartige Auffassung ist durch die Verschiedenheit ihrer Weltanschauungen bedingt. In seinem „Vorwort zur M. M.“ sagt Hebbel von Goethe: „Da er die aus Übergangszuständen entspringenden Dissonanzen nicht aufzulösen wußte, wandte er sich mit Entschiedenheit, ja mit Widerwillen und Ekel von ihnen ab[3]).“ Sein eigenes Verhältnis zu Goethe hat Hebbel treffend in dem Brief vom 23. Juni 1847 dargelegt: „Der Unterschied zwischen Goethe und mir besteht darin, daß Goethe die Schönheit vor der Dissonanz, die Traum-

[1]) W. XII 242. [2]) Ta. II 2865. [3]) W. XI 43.

schönheit, die von den widerspenstigen Elementen des Lebens nichts weiß, nichts wissen will, gebracht hat, ich dagegen die Schönheit, die die Dissonanz in sich aufnahm, die alles Widerspenstige zu bewältigen wußte, zu bringen suche[1])*)."

Sehr merkwürdig ist, daß die Kritik bisher im allgemeinen bei der Betrachtung von Hebbels und Ludwigs Verhältnis zu Schiller das Übereinstimmende betont und die grundlegenden Unterschiede übersehen hat. So sagt noch A. Tibal über Ludwig: „Sa critique de Schiller coincide en presque tous les points avec celle de Hebbel: par exemple en ce qui concerne la rhétorique de Schiller, sa subjectiveté, son „faux idéalisme", le rôle du destin dans sa tragédie[2])." Diese Übereinstimmung ist aber nur eine sehr oberflächliche, insofern die Kritik beider zum Teil ablehnender Natur ist; sonst aber trennen sich Hebbel und Ludwig auch hier, was keinen Wunder nehmen wird, dem die durch ihre Weltanschauung bedingte Verschiedenheit der beiden Dichter klar geworden ist: es ist die unausbleibliche Folge. Der Unterschied erstreckt sich sogar bis auf die Gesamtwertung Schillers als Dichters und als Persönlichkeit.

Bei Hebbel läßt sich deutlich wahrnehmen, wie Schiller im Ansehen steigt; ich sehe hier ab von der ersten Jugendperiode, wo er sich bei seinem „Nachleiern Schillers sehr wohl befunden hatte," bis er einsah, „daß der Dichter nicht in die Natur hinein-, sondern aus ihr herausdichten müsse[3])". Damit wandte sich Hebbel zunächst von Schiller ab. Sehr bald setzt aber ein Umschwung zugunsten Schillers ein. So schreibt er schon in seinen Münchener Jahren an Elise Lensing, sein früheres absprechendes Urteil über die Jungfrau von Orleans als kindisch und albern widerrufend: „Schiller ist ein großer Dichter und

*) Anmerkung. Zinkernagel: „Goethe und Hebbel" (1911) konnte leider für diesen Abschnitt nicht mehr verglichen werden.

[1]) Bv. IV 43. [2]) Revue Germanique I 603. [3]) Ta. I 136.

Digitized by Google

die Jungfrau von Orleans ein großes Gedicht[1])." In den Wiener Jahren, da Hebbel nach den Stürmen und Wirren seiner Jugend zur Reife und Läuterung gelangte, steigt diese Bewunderung, trotz der klaren Erkenntnis von Schillers Eigenart und den damit verknüpften Schwächen; im Jahre 1850 nennt er ihn „den großen Tragöden" und stellt ihn an dichterischer Bedeutung über Moliere und Holberg[2]); ein Jahrzehnt später nennt er, ihn „unsern größten dramatischen Dichter[3])", und im Jahre 1862 sagt er, daß „Schiller ausdrücklich geboren schien, die Lücke [im Drama] auszufüllen, die Goethes Genius noch gelassen hatte[4])". Auch als Dramaturgen erkennt Hebbel Schiller an: seine Bearbeitung des Macbeth nennt er „ein Meisterstück des deutschen Geistes[5])", während Ludwig sie sehr abfällig beurteilt. Auch stellt Hebbel im Gegensatz zu Ludwig die Werke der Reife über die Jugenddramen Schillers. Man vergleiche nur W. XI. 130: „Den Riesenschritt von den Räubern zu Don Karlos." (Vgl. W. XII. 300, Br. V. 56.) Das höchste Lob aber, das das Drama Schillers diesem strengen Kritiker abgewonnen hat, berichtet uns Kuh. Nach der Aufführung des Demetriusfragments sagte Hebbel: „Es fragt sich sehr, ob nicht Schiller mit seiner wie die Seewoge fortreißenden typischen Behandlung Recht hat, und ob nicht unsereiner auf der falschen Fährte ist[6])." Hier wäre zugleich an einen Ausspruch aus dem Jahre 1839 zu erinnern: „Schillers Talent war so groß, daß er durch die Unnatur selbst zu wirken wußte[7])."

In diesen beiden Sätzen ist schon der Kern von Hebbels Schillerkritik enthalten. In seiner Besprechung von Schillers Briefwechsel mit Körner zitiert er die Worte Schillers: „Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet,

[1]) Br. I 215. [2]) W. XI 353. [3]) W. XII 268. [4]) W. XII 342. [5]) W. XII 142. [6]) Kuh. II 618. [7]) Ta. I 1537.

Digitized by Google

welches mir eine gewisse Exzellence darin gibt." Hebbel nennt dies ein glänzendes Zeugnis von Schillers durchdringender Selbsterkenntnis und bestätigt, „daß Schiller sich nach der Beschaffenheit seines Talents ein ganz apartes Drama gebildet und nur dadurch seine außerordentlichen Wirkungen hervorgebracht hat[1])". Worin besteht nun für Hebbel diese Eigenart Schillers? In seinen jüngeren Jahren wirft er ihm Mangel an Naturtreue vor, Schönfärberei; man vergleiche den Ausspruch aus den Tagebüchern: „Mit Schiller des Menschen Angesicht durch ein Vergrößerungsglas betrachten und den Hintern entweder gar nicht oder durch ein Verkleinerungsglas[2])." So schroff hat sich zwar Hebbel später nicht ausgedrückt, aber er hat diese Anschauung auch nie aufgegeben, sondern nur gemildert: ein gewisses Residuum bleibt. In der Besprechung des Briefwechsels mit Körner sagt Hebbel über Schiller: „Er floh zunächst aus der realen Welt in die ideale, aus der Welt der Verworrenheit und des Zickzacks in die der vorherbestimmten Harmonie und der reinen Kreislinie, und richtete sich dann dieser Welt gemäß auch die Menschen zu, mit welcher er sie bevölkerte." Wohl erkennt Hebbel die große echte Begeisterung Schillers an und stellt ihn deswegen hoch über Calderon; aber diese Begeisterung ist nicht die des Künstlers, die, weil sie auf die Totalität der Welt geht, nicht an die Einzelheiten ihre ganze Glut verschwenden kann: „Es ist die des Menschen, der sich aus der Welt das, was ihm gefällt, herausnimmt und sich um das übrige nicht kümmert." An der eigentlichen Aufgabe der dramatischen Kunst: „die ideale Welt aus der realen selbst hervorzuarbeiten," schlich sich Schillers Drama vorbei. Diese Eigenart Schillers rührt daher, daß er nur in geringem Maße die Kunst zu individualisieren besaß. Seine Figuren stehen deshalb in der Mitte „zwischen den mit Notwendigkeit im Bas-

[1]) W. XI 139. [2]) Ta. I 538.

Digitized by Google

reliefstil gehaltenen Charakteren der Alten und den markigen, bis in die letzte Faser hinab selbständig gewordenen Gestalten der Neueren[1])". Seinen Gestalten ist ein gewisser Mangel an lebenswahrem Detail eigen, denn „Schiller kommt von dem Allgemeinen zum Besonderen und behandelt eben darum das Drama nicht bloß im einzelnen, sondern auch im ganzen als ein Gleichnis, wodurch er zu versinnlichen sucht, was ihm am Herzen liegt. Von einem Gleichnis wird nun aber durchaus keine absolute Kongruenz, sondern nur eine relative Übereinstimmung verlangt, ein Dichter, wie er, konnte also gar nicht auf sie ausgehen[2])". Ferner tadelt Hebbel Schillers Dramen wegen des Mangels an Notwendigkeit (d. h. die tragische Entwickelung vollzieht sich nicht unter dem unentrinnbaren Zwang des inneren Gesetzes,) und wegen des Fehlens der Idee. Aber auch dies ist die Folge des oben erwähnten Mangels, daß Schiller zu wenig die Kunst des Individualisierens beherrschte. Diesen Terminus definiert Hebbel nämlich: „auf jedem Punkte der Entwickelung Allgemeines und Besonderes so ineinander zu mischen, daß eines das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurchläuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird[3])." Dieses Gesetz, diesen Faden vermißt Hebbel in Schillers Dramen durchweg. Was Hebbel außer diesen beiden Hauptpunkten an Schiller tadelt, ist das Element des Räsonnements, das Schiller unter der Firma des Sentimentalen als Poesie einschmuggeln wolle[3]), und seine „Vorliebe für das Sentenzenwesen[4])." Wie diese Eigenschaften untereinander zusammenhängen, so haben auch sie ihren Ursprung in dem Mangel an Gestaltungsvermögen und Vorliebe für das Allgemeine. Ebenso ist auch die

[1]) W. XI 140 f. [2]) Ta. IV 5327. [3]) Ta. I 187.
[4]) W. XI 137.

Digitized by Google

häufiger getadelte, mangelhafte Motivierung Schillers die einfache Folge seiner Schwäche in der Kunst des Individualisierens. Zur Erläuterung dieser mehr allgemeinen Ausführungen möge hier Hebbels Kritik von einzelnen Dramen Schillers folgen. Abgesehen von Kabale und Liebe, von deren „grenzenloser Nichtigkeit" Hebbel bei einer Aufführung überrascht war[1]), wohl weil die „Idee" nicht lückenlos durchdringt, kommen Don Karlos, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina und das Demetriusfragment in Betracht.

Als Hebbel in Paris nach langer Zeit den Don Karlos wieder las, machte das Stück einen überraschend mächtigen Eindruck auf ihn: „Die großen Elemente, die sich darin bewegen, ergreifen den Geist so sehr, daß er für die mangelnde Gestaltungskraft [Symbole statt individueller Charaktere] keine Aufmerksamkeit behält." Trotzdem lehnt er das Stück in seiner Totalität wie auch in einzelnen Motivierungen durchaus ab: entweder hätte der Prinz durch seine Leidenschaft zugrunde gehen müssen, oder, da er diese besiegte und über sie hinauswuchs, durfte er der Geschichte nicht entzogen werden. Der jetzige Ausgang ist nicht tragisch, er verkörpert nicht das Walten der Idee, sondern er ist „nichtig, entsetzlich, wahnsinnig[2])".

Das höchste Lob erhält der Wallenstein, aber Lob ohne Einschränkung nur das „Lager", weil hier der historische Hintergrund jede einzelne Gestalt begründet und bedingt: „Alle diese Mücken und Ameisen tanzen im Sonnenstrahl, ohne ihn zu kennen, und doch gibt er allein ihnen die Kraft und das Vermögen[3])." Aber dies hohe Ziel ist nur im Lager erreicht: die übrige Tragödie (wenn auch Hebbel den „Tod" einmal „einen erschütternden Kommentar des geheimnisvollen Wortes: „Verflucht, wer mit dem Teufel spielt" nennt), ist doch nur „ein bloßes Charak-

[1]) Ta. III 4106. [2]) Ta. II 2966. [3]) Ta. IV 5769.

Digitized by Google

terbild, der dreißigjährige Krieg lukt nur hin und wieder schüchtern hervor[1])". Eben darum spricht Hebbel von „der völligen Ideenlosigkeit" des Wallenstein, indem er seinem Freunde Prechtler auseinandersetzte, „daß das zur Anschauung gebrachte Problem, welches in dem Mißverhältnis zwischen der bestehenden Staatsform und dem darüber hinausgewachsenen großen Individuum zu suchen sei, nur durch eine in diesem Individuum aufdämmernde höhere Staatsform zu lösen gewesen wäre"; dies aber habe Schiller nicht allein nicht gelöst, sondern nicht einmal rein ausgesprochen[2]). Ebenso spricht er sich gegen Max und Thekla aus als nicht hergehörige Episode und tadelt besonders, daß ihr Leiden und ihr Untergang absolut zwecklos ist: wozu die Hölle dieser beiden Unschuldigen[3])?

Die Jungfrau von Orleans bleibt für Hebbel, wenn er auch den architektonischen Bau bewundert[4]), sie die höchste bewußte Konzeption Schillers nennt[5]) und sogar von der abgrundtiefen Motivierung spricht[6]), doch „ein ungeheurer Irrtum des großen Mannes[7])", denn „dies Drama hätte ein durchaus psychologisches werden müssen, und eben deshalb ging es über Schillers Kreis hinaus[8])". Man vergleiche auch: „Die unermeßliche Kluft zwischen der naiven Aufgabe und der sentimental reflektierenden Lösung"[9]). Also wieder der von Hebbel häufig berührte Mangel in der Kunst des Individualisierens: Schiller schafft keine Gestalten, sondern gibt Reflexionen.

Mit dem herbsten Tadel wendet sich Hebbel gegen die Braut von Messina. In diesem Drama vermißt er gänzlich das Walten der sittlichen Weltordnung, und es ist ihm deshalb „das sinnloseste aller Produkte Schillers". Es fehlt der Tragödie jede Spur von einer Idee, umsonst frägt man sich nach

[1]) W. X 372. [2]) Ta. III 3889. [3]) W. X 372. [4]) W. XII 258. [5]) Ta. III 4683. [6]) W. XI 283. [7]) Ta. III 4221. [8]) W. XI 191. [9]) W. XII 258.

Digitized by Google

dem Warum. Die Vertilgung eines in Jugend und Schönheit prangenden Geschlechts „geschieht ohne Zweck wie ohne Motiv, und es bleibt nichts übrig als eine häßliche, schaudererregende Anekdote, die, weit entfernt uns die Gesetze der wirklichen Welt zu vergegenwärtigen, uns vielmehr bange machen könnte, daß sie nicht immer wirksam sind". (Ta. II. 3099. d. 9. April 1844). In ganz ähnlichem Sinne äußert sich Hebbel fünf Jahre später: „Mir scheint sie ein völlig ideenloses Produkt . . . . Das Schicksal spielt im Stück Blindekuh mit dem Menschen[1])."

Im Demetrius tadelt Hebbel die mangelhafte psychologische und historische Motivierung. Schiller „setzt hier wie immer alles voraus und gibt sich nie damit ab, die Wurzeln der Menschen und Dinge bloßzulegen . . . . Er läßt den Sturm elementarisch in seine Welt hineinbrausen, ich suche ihn aus Atemzügen entstehen zu lassen[2])". Und nach dem Abschluß des ersten Aktes seines Dramas schreibt Hebbel, er benutze von dem Schillerschen Torso keinen Vers, Schiller „selbst müßte seinen Plan modifizieren, wenn er jetzt lebte und statt eines Feuerwerks ein historisches Bild des ungeheuren Slavenreichs geben wollte[3])".

Otto Ludwig ist in seiner Beurteilung Schillers nicht nur weit ablehnender als Hebbel, sondern bietet in mancher Hinsicht das genaue Gegenbild. Während bei Hebbel, wie wir nachgewiesen haben, das Ansehen Schillers steigt, bekennt Ludwig, daß bei ihm im Laufe der Jahre Schiller gesunken sei; während Hebbel den Jugenddramen Schillers die Werke der Reife vorzieht, richtet Ludwig seine Angriffe besonders gegen diese und spendet den Räubern und Kabale und Liebe das meiste Lob; und während Hebbel Schiller als ethischen Lehrer verehrt und feiert, ihn den „großen heiligen Mann" nennt, erhebt Ludwig gegen ihn die Anklage, er untergrabe eine gesund praktische Lebensweisheit und

[1]) W. XI 193. [2]) Br. VI 204 f. [3]) Br. VI 207.

Digitized by Google

Ethik. Dies gilt nach Ludwig besonders von den Dramen der zweiten Periode, in ihnen häufen sich für ihn alle Mängel Schillers: die Rhetorik mit dem Sentenzenwesen, die Veräußerlichung, das Vorherrschen der Situation und die Unwahrheit der Charaktere (d. h. die Charaktere ergehen sich in Reden, die ihnen unmöglich sind, und sind in sich selbst heterogen); den Dramen der zweiten Periode sowie deren Charakteren fehlt im allgemeinen der Grundton.

Am nächsten kommen dem Ideale Ludwigs die Räuber. In diesem Drama findet er trotz mancher Einschränkung sein an Shakespeare gebildetes Ideal wieder: Fülle der Handlung und Kontrastwirkungen, Darstellung der Leidenschaft und des Gewissens und der Reue, wirkliche Schuld im Sinne Ludwigs, d. h. freiwillig bei vollem Bewußtsein aufgeladene, und die dieser angemessene Strafe, die aus dem Willen der Charaktere selbst hervorgeht. Er nennt die Räuber „eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie, auch Charaktertragödie". „Es ist ein mächtiges reiches Bild des Gewissens, wie es sich bei anderen anders gestaltet, von leiser Regung an bis zur Verzweiflung, von angemessenen Bestrafungen wirklicher Schuld, so reich und so überzeugend, daß der unverdiente Untergang einer Unschuld keine Mißharmonie hineinwirft; übrigens erleidet auch sie, was sie will, ist auch die Urheberin ihres Geschicks[1])." Vom technischen Standpunkt lobt Ludwig, daß das Drama in kleinere Szenen zerlegt ist, was für ihn ein Merkmal des Dramatischen ist[2]). Dagegen tadelt er, daß Franz und selbst Karl über Recht und Unrecht des Stärkeren reflektieren, was das moralische Gefühl beleidige[3]), und daß Franz eigentlich aus zwei verschiedenen Personen besteht[4]). An Fiesko und Kabale und Liebe lobt Ludwig „Schwung, Stimmung

[1]) V 291. [2]) V 427. [3]) VI 414. [4]) V 96.

Digitized by Google

und dramatische Begeisterung[1])". Auch nennt er Kabale und Liebe, „was Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, die beste Komposition Schillers[2])", was aber nur durch verschiedene Mängel erreicht worden ist. So liegen der Präsident und Wurm mit ihrer verderbenden Schuld außerhalb des Stückes (es ist derselbe Tadel, den Ludwig gegen den Oedipus Rex erhebt), auch herrscht schon die Situation vor wie in den Dramen der zweiten Periode: „Die Charaktere müssen sich der Situation bequemen. Besonders ist die Luise, wie sie die Situation eben braucht[3])". Das Ideal der Räuber ist von Schiller nicht wieder erreicht worden. Kabale und Fiesko sind Intrigenstücke mit Charakteren und Leidenschaften in der Art wie im Don Karlos. Von Fiesko über Don Karlos zum Wallenstein — — das ist die Entwickelungslinie des Intrigenstücks: die Motivierung wird schwächer, das Handeln der Personen unwahrscheinlicher und unselbständiger, die Situation tritt als bestimmende Macht in den Vordergrund. Den Don Karlos aber stellt Ludwig „im dramatisch-theatralischen Talente bedeutend über den Wallenstein", der Idealismus ist noch naiver, „durch das ganze Stück atmet ein Shakespearischer Hauch in den Charakteren und in der Seelenmalerei", und wenn das Drama auch ein Intrigenstück ist, so kämpfen doch darin die Personen und nicht die geschichtlichen und künstlerischen Gesichtspunkte wie im Wallenstein und der Maria Stuart. Während in diesen späteren Dramen die Situation zur zwingenden gemacht ist, die Dialektik in sie verlegt ist, sind im Don Karlos „die Personen noch wie bei Shakespeare Täter ihrer Taten, nicht bloß Vollzieher[4])". In den folgenden Dramen ist Schiller für Ludwig in jeder Hinsicht der Antipode seines Shakespeare-Ideals, sowohl was künstlerische Technik als ethischen Gehalt

[1]) V 298. [2]) V 292. [3]) V 297. [4]) V 295 f.

Digitized by Google

anlangt. Während Shakespeare die künstlerische Wirkung durch Individualisieren, durch Darstellen des Weltverkehrs hervorbringt, also auf realistisch-poetischem Wege, erstrebt Schiller diese Wirkung durch musikalische Spracheffekte, Ideenfülle und Sentenzen, also auf rhetorisch-philosophischem Wege. „Shakespeares Weg blieb immer innerhalb der Grenzen der Anschauung; Schiller ging über diese in die der Betrachtung hinaus. Shakespeare tat, was er als Poet tun mußte, Schiller tat es als Philosoph. Shakespeare besiegte das Leben, den Stoff durch dessen poetische Bewältigung, Schiller, indem er sich philosophisch über denselben erhob, also immer doch durch eine Flucht vor dem Leben und dem Stoffe selbst[1])". Indem nun Ludwig von diesem Standpunkte aus Goethe und Schiller mit Shakespeare vergleicht, ergibt sich ihm naturgemäß als Resultat: „Goethe ist — neben Shakespeare — zu individuell für die Tragödie, Schiller zu allgemein, durch das erste verliert die Tragödie ihre Großheit, Geistigkeit, durch das andere ihren sinnlichen Leib[2])." Während nun einerseits das Gebiet der Schillerschen Tragödie zu sehr das der Reflexion und Philosophie ist, hat andererseits Schiller das Drama viel zu sehr veräußerlicht: bei Goethe findet Ludwig fast nackte Psychologie und Tragik, bei Schiller fast nackte Historie; bei Goethe viel Seele, aber fast ohne Körper, bei Schiller viel Leib, aber nicht von einer Seele durchdrungen[3]). Schillers Gestalten fehlt der konkrete innere Reichtum[4]). Schiller verlegt das Hauptgewicht auf die äußeren Verhältnisse, das historische Detail, und wälzt die Schuld größtenteils von den Charakteren auf die äußere Lage. Shakespeare dagegen „öffnet das Innere des Menschen und zeigt den Zusammenhang von Schuld und Strafe als einen Kausalnexus in diesem Innern". Eben deshalb aber haben die shakespearischen Charaktere und Handlungen allgemeine,

[1]) V 253. [2]) V 233 f. [3]) V 320. [4]) V 387.

Digitized by Google

typische Bedeutung, er individualisiert in der Darstellung, der Sprache: bei Schiller dagegen „ist der Fall und sind die Charaktere individuell, oft zufällig individuell, aber die Sprache verallgemeinernd[1])". Wie aber Schiller den Akzent auf das Äußere gelegt hat, so faßt er auch den Stoff von außen an, statt denselben von innen heraus zu entwickeln; so bringt er fremdartige Ingredienzien in die Handlung (d. h. Episoden) sowie in die Charaktere[2]). Während Ludwig Goethes einzige Meisterschaft anerkennt, daß er die Abstraktion mit individuell-menschlichem Gehalt zu sättigen vermochte, mißlang dies nach ihm Schiller vollkommen: „So oft er versucht, seinen Abstraktionen menschlichen Gehalt zu geben, hebt er die Abstraktion auf, weil der menschliche Inhalt, den er ihr geben will, ihr widerspricht[3])". Oder wie Ludwig dies an anderer Stelle weiter ausführt: „Er läßt oft seine Menschen in einer solchen Weise handeln, wie sie ihrem ursprünglichen Charakter der Natur gemäß gar nicht handeln können — bloß um irgend einem rhetorischen Drange zu genügen oder einen dramatischen Knoten zu schürzen. Äußerlich besteht die Unwahrheit darin, daß er die prachtvollsten, gedankentiefsten Reden Menschen in den Mund legt, die von solchen Dingen gar keinen Begriff haben, sich nie so ausdrücken können[4])". Zu loben findet Ludwig in den späteren Dramen Schillers nur die große Meisterschaft in der Schöpfung der Situation, des Grundtons und der Stimmung[5]).

Der oben berührte Umstand, daß Schiller „die Schuld größtenteils von den Charakteren auf die äußere Lage wälzt", diese „Veräußerlichung", erklärt auch, warum Ludwig Schiller angreift, er untergrabe eine gesunde praktische Lebensweisheit und Ethik. Der Ausgangspunkt ist auch hier wieder die Frage nach Willensfreiheit und Selbstbestimmung. Eine Kunst, die

[1]) V 254 f. [2]) V 100. [3]) VI 235. [4]) VI 306 f. [5]) VI 291. 306.

Digitized by Google

diese ausschließt, ist dem Leben feindlich, kann nie, wie es Shakespeare tut, Leben lehren. Das ist nach Ludwig die Grundschwäche des deutschen Dramas seit Lessings Emilia Galotti: „Die meisten Stoffe des deutschen Dramas sind Justizmorde des Schicksals, und der Dichter ist der Anwalt der Opfer[1])." Ein solches Drama verkündet nicht die Lehre, die Shakespeare in seinen Dramen verkörpert hat, daß Schuld Strafe nach sich zieht. Die Selbstbestimmung, die Willensfreiheit, für Ludwig die conditio sine qua non des Dramas, das sittlicher Natur sein will, kennt auch Schiller nicht: „Schiller läßt seine Helden von den äußeren historischen Konstellationen bestimmen, nicht durch sich selbst. Die Historie bestraft den Helden nicht um das, was er getan, sondern um das, was sie ihn gezwungen zu tun[2])". Schuld und Leiden stehen also nicht in harmonischem Verhältnis zueinander, ja, die eigentliche Schuld fehlt, und die Schillersche Tragödie bleibt für Ludwig mit der altgriechischen eine unaufgelöste Dissonanz im Gegensatz zu der harmonischen Tragödie Shakespeares[3]). Schiller geht hierin aber noch weiter fehl als die Antike: er bemäntelt die Schuld[4]) und sucht den Zuschauer zum Mitschuldigen seiner Helden zu machen, indem er sagt: „Seht ihr, mein Held kann nicht anders!" Auch wird bei ihm und Corneille „die Gefährlichkeit blendender Laster, Verbrechen und Verirrungen von sittlicher Warnung nicht balanziert", (was z. B. im Agamemnon geschieht); ja, diese werden wohl sogar direkt verherrlicht[5]). Im Gegensatz zu Shakespeare, der das Los der Schuld auf Erden darstellt, stellt Schiller dar das Los des Schönen, das Leben als Mord des Schönen[6]), und zwar tritt bei ihm das Schöne an die Stelle des Guten[7]). (Über das wahre Schöne vgl. V. 251): „Er stellt das Schöne so dar, als wenn es das Gute wäre; weit gefährlicher wie bei Goethe,

[1]) VI 20. [2]) V 257. [3]) V 247. [4]) V 260.
[5]) VI 124. [6]) V 525. [7]) VI 196.

Digitized by Google

wo das Schöne oft ein Reizendes wird, aber sich nie den Schein des Guten anmaßt. Goethe hat oft das Schwache vergöttlicht und zwar als Schwaches; Schiller hat dem Schwachen den Schein des Starken gegeben. Seine Personen sind um nichts stärker als Goethes; Goethes Grundsatz: die Not ist das Gesetz des Schwachen; Schillers: die Not ist das Gesetz des Helden[1])". Ganz ähnlich kontrastiert Ludwig Goethe und Schiller in ihrem Verhältnis zur Geschichte: „Goethe hat immer Stoffe gesucht, in denen „das Herz" an seiner Stelle war; deshalb ist er dem Großgeschichtlichen ferngeblieben, das ist ein Mangel. Schiller hat „das Herz" ins Großgeschichtliche auch überall da, wo es nicht hingehört, eingemengt; das ist ein Fehler[2])." So kann man ohne weiteres Ludwigs Klage verstehen: „Woran es uns Deutschen hauptsächlich fehlt, das ist die Ausbildung des sittlichen Urteils. Dies wurde uns von Schiller verwirrt[3])". Das erklärt auch seine Frage in bezug auf den Wallenstein: „Wie sollen wir Deutschen zur Moral und zum rechten Verständnis der Geschichte kommen, wenn das moralische Gefühl von unserm Lieblingsdichter so verwirrt, die Geschichte mit so falschem Idealismus aufgestutzt und sentimentalisiert wird[4])?" In diesen Aussprüchen Ludwigs ist nichts, was an den sittlichen Heros in Schiller gemahnt, was Hebbel nannte: „Der große heilige Mann." Die Güte Schillers ist ihm nicht die Güte des Starken, sondern die des Schwächlings. Zwar bekennt Ludwig in seinen Gesprächen mit Lewinsky, er sei der Schillervergötterung durchaus nicht feind: sie erfolge beim Volke ganz natürlich aus der hinreißenden Kraft seiner Rede; er halte ihn für einen großen Dichter, nur nicht für einen großen dramatischen Dichter; er gibt zu, daß Schiller in der Freiheitsbewegung eine gewaltige Macht gewesen sei und wohl noch sein werde[5]). Auch erklärt Ludwig die Macht

[1]) V 290. [2]) V 269. [3]) V 238. [4]) V 301. [5]) VI 309.

Digitized by Google

von Schillers Idealistik aus Schillers edler Persönlichkeit: „Sie kam aus einem begeisterten Gemüte, das mit voller Seele an seine Träume wirklich glaubte, aus einem Kopf voll Ideen, einem Herzen voller Liebe[1]." Zu beachten aber ist, daß Ludwig hier Schiller gegen Brachvogel ausspielt und im Vergleich mit diesem Schiller dies Lob zuerkennt. Übrigens dürfte Ludwigs sowie auch Hebbels Stellungsnahme gegen Schiller zu nicht geringem Teil auf ihren Kampf gegen die Nachahmer Schillers zurückzuführen sein, die nicht einsahen, wie sehr, ja wie ausschließlich, das Drama Schillers mit all seinen Vorzügen in der dichterischen und persönlichen Eigenart Schillers begründet ist, und daß es deshalb in der Geschichte des Dramas eine ewig einsame große Ausnahme bleiben wird und muß, wie die Schillersche Gedankendichtung in der Geschichte der Lyrik. Wie die eben angeführte Stelle aus der Besprechung von Brachvogels Narziß dürfte sich auch eine Stelle aus der Besprechung der „Maria von Schottland" erklären: auch hier vergleicht Ludwig Schillers Verfahren mit dem der jugendlichen Marie v. Ebner-Eschenbach, wenn er sagt, Schiller nähere seine Figuren dem ethischen Ideale, er gebe ihnen wenigstens etwas von seinem warmen Herzen und bringe sie dadurch wenigstens unserem Herzen nahe[2]. In den Gesprächen mit Lewinsky jedoch erklärt Ludwig die subjektive Art Schillers aus seiner zu großen Ruhmsucht: Schiller habe glänzen wollen. Daß er niemand neben sich geduldet, bezeuge seine ungerechte Handlungsweise gegen Bürger. Ludwig tadelt ferner den schärferen, mehr persönlichen Ton in den Xenien Schillers im Vergleich zu denen Goethes. Dieser aber, fährt Ludwig fort, „tat nichts Gewaltsames gegen Schiller, als er von diesem in den Augen des Publikums gedrückt wurde; er wich ruhig aus und ging auf ein anderes Feld über. Goethe ist ein größerer Charakter[3]". Vielleicht aber erklärt sich diese

[1]) V 368. [2]) V 387. [3]) VI 308 f.

Digitized by Google

Stellungsnahme nicht zum kleinsten Teil aus der persönlichen Art Ludwigs: eine bescheidene, zurückgezogene Natur, der alle Polemik fremd war. Merkwürdig ist, daß Ludwig nie den Dualismus im Wesen Schillers berührt: Schiller, der mit seinem Wallenstein auf die Schicksalstragödie einwirkte, der die größere Hälfte von der Schuld seines Helden den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen suchte, schrieb doch auch am 2. April 1805 an Wilhelm von Humboldt: „Am Ende sind wir doch beide Idealisten und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und wir nicht die Dinge". Ludwigs Lebensweisheit war bei aller männlichen Tüchtigkeit zu gesund-pausbackener Natur, war zu sehr frei von aller Metaphysik. Man vergleiche nur, wie er die „ethische Gesundheit" von Auerbachs Barfüßele lobt und hinzufügt: „In dieser Hinsicht hat die gute deutsche Literatur seit Schiller doch einen ungeheuren Fortschritt getan[1])".

Von allen Dramen Schillers hat Ludwig sich am eingehendsten mit dem Wallenstein beschäftigt. Ganz im Gegensatz zu Hebbel findet Ludwig: „Das Historische ist so meisterhaft gehandhabt, daß es das tiefste Interesse erregt[2])". Es dürfte dies für Ludwigs mehr oberflächliche Auffassung des Historischen bezeichnend sein: es ist ihm mehr das äußere politische Getriebe als der innere geistige Gehalt. Hebbel dagegen urteilt, daß „der Dreißigjährige Krieg nur hin und wieder schüchtern durch die Ritzen guckt". Ludwig lobt auch das wahrhaft dramatische Leben, das durch das Ganze herrscht, allerdings „bis auf die Längen und das unnütze Arbeiten an falscher Rührung[3])". Ebenso bezeichnend ist Ludwigs Lob der ersten Hälfte der Tragödie: sie „ist im shakespearischen Geiste, mit Detail und Theaterspiel, gedrängt, mächtig, in der Thekla sogar Natur. Ihr schelmisches Lauschen, usw. Es sind lebensvolle Gestalten, die

[1]) VI 55. [2]) V 303.

Digitized by Google

in der anderen Hälfte zu deklamierenden Statuen erstarren". So spricht sich Ludwig auch dagegen aus, daß die wilde Soldateska des Dreißigjährigen Krieges sich in prachtvollen Kunstreden ergehe. In der zweiten Hälfte wird nach Ludwig der Wallenstein altgriechisch im Ton wie im Gehalt; die Situation tritt in den Vordergrund, die Charaktere werden unselbständig und unwahr. Der einigende Grundton fehlt jeder Gestalt: Wallenstein z. B. nennt Ludwig einen Hamlet, der einmal Koriolan gewesen ist und jetzt den Macbeth spielen möchte. Dieser Dualismus der Charaktere geht aus dem Versuch hervor, die Schuld zu bemänteln. Dann wagt keiner zu handeln: „überall die Scheu vor der Tat und der Verantwortung. Die Männer sämtlich sind froh, wenn sie ihr Tun auf die Notwendigkeit schieben können; die beiden einzigen, die Mut zeigen, sind zwei Frauen[1])". Von Wallenstein selber sagt Ludwig: er mache nie die Situation, sondern werde immer von der Situation gemacht[2]). Am markantesten trennt sich Ludwig von Hebbel in der Beurteilung der Max-Thekla-Episode: einig sind sie nur darin, sie als Episode zu verwerfen. Aber während Hebbel sich fragt, wozu die Hölle des Max, wozu der Untergang zweier Unschuldigen, verwirft Ludwig die Handlungsweise beider als unmoralisch: Max vermag weder Wallenstein noch dem Kaiser die Treue zu halten, dem Kaiser veruntreut er sein bestes Regiment. Daß er sich an Thekla um Rat wendet, nennt Ludwig moralische Feigheit. „Er kann weder lieben noch hassen, weder entschieden recht noch unrecht tun . . . . Ich weiß nicht, wie jemand das alles ohne Widerwillen lesen oder ansehen kann[3])." Ebenso verwirft Ludwig die Handlungsweise Theklas als unmoralisch. Da sie die geistige Freiheit, die überlegene Reflexion bewahrt, so hat Schiller in ihr einen Selbstmord aus Kraft geschildert, der nach

[1]) V 301. [2]) V 299. [3]) V 300.

Digitized by Google

Ludwigs Meinung unmöglich ist. „Wenn sie wirklich ‚das starke Mädchen' ist, so ist der Selbstmord ein Schimpf für sie, nicht bloß ein Fehler[1])."

Schillers Intrigenstück par excellence ist für Ludwig die Maria Stuart. Von dieser Seite bewundert er das Drama sogar: z. B. „die Vollständigkeit der Exposition der Situation". Zweierlei könne man hier lernen: „erstlich das Motivieren der Entschlüsse und der Handlungen, wenn Schiller nicht bloß aus der Situation motivierte; dann so viel Stoff in so kleinen Raum zu zwängen, wenn der Stoff zu seinem Rechte käme." So setzt Ludwigs Kritik ein: das Ganze ist veräußerlicht, alles Leben fehlt, kein Zug ist dem Leben abgelauscht, die Königinnen singen wahre Arien aneinander[2]). Dazu hat die französische Form alle Perspektive zerstört: „die Nebenpersonen sind detaillierter ausgeführt als die Hauptrolle". Die Charaktere der Hauptpersonen — Maria und Elisabeth — sind verfälscht: Maria ist eine Heilige geworden, Elisabeth ein Scheusal. Die Schuld der Maria liegt außerhalb des Stückes, und deshalb ist für Ludwig eigentlich Elisabeth die Heldin, wie in Emilia Galotti der Prinz[3]).

Während Hebbel die Braut von Messina wegen des Fehlens einer Idee verwirft, verwirft Ludwig das Drama wegen seiner Stillosigkeit: das „willkürliche Durcheinanderwerfen der verschiedensten Vorstellungsarten, diese willkürliche Vermischung aller Dichtarten[4])". Ludwig wie auch Hebbel tadelt, daß dem Stücke die innere Notwendigkeit fehle, aber während Ludwig hervorhebt, wie alles veräußerlicht ist, wie das Drama nicht von innen heraus entwickelt ist, geht Hebbel einen Schritt weiter, über das Leben hinaus in die metaphysischen Grundlagen des Lebens.

[1]) V 312. [2]) VI 296. [3]) V 313 ff. [4]) V 322 f.

Digitized by Google

4. Das nachklassische Drama.

Das Verhältnis Hebbels und Ludwigs zu dem nachklassischen Drama läßt sich kurz darstellen; nur über Kleist haben sie sich ausführlicher geäußert. Grillparzer wird bei Ludwig nur einmal flüchtig erwähnt, und zwar mit der für Ludwig, der überall den verderblichen Einfluß Schillers wittert, äußerst charakteristischen Bemerkung: „Selbst bei Grillparzer hat sich der Einfluß Schillers stark geltend gemacht, sonst wäre er noch größer geworden". Bezeichnend für die gerechte Art Ludwigs dürfte der Zusatz sein: „Das Meiste hat wohl der elende Zustand des Landes verschuldet, die jämmerlichen Verhältnisse, unter denen er schrieb"[1]). In Hebbels Aussprüchen macht sich bei aller Anerkennung doch eine gewisse Verbitterung bemerkbar, daß „mein Gönner Laube den alten schwachmütigen Grillparzer zum Rex dramaticus proklamierte"[2]). Indirekt auch ein Beweis, wie wenig ihm die menschenscheue hypochondrische Art des alternden Grillparzer zusagte[3]). Interessant ist die Stellungnahme Hebbels und Ludwigs zu Richard Wagner und seinem Kunstwerk der Zukunft. Ludwig, der sich jahrelang mit Opernplänen getragen, verwirft das Ganze als Charlatanismus, Wagner suche nur die eigenen Mängel zu verbergen: „Richard Wagner hat nicht die Geschicklichkeit errungen, musikalische Gedanken musikalisch zu verarbeiten. — Das Kunstwerk der Zukunft ist nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart"[4]). Hebbel nennt Wagners Theorie lächerlich[5]), sie vernichte das Wesen der Kunst selbst und habe ohne Frage nur den eigenen Mangel an Melodien decken sollen[6]). Wenn auch Hebbel hier mit Ludwig übereinstimmt, so reklamiert er doch für gewisse Fälle „die Möglichkeit einer Verschmelzung von

[1]) VI 313. [2]) Br. V 149. [3]) Vgl. Ta. IV 5231. Br. III 284. [4]) VI 29 f. [5]) Ta. IV 6069. [6]) Br. VII 217.

Digitized by Google

Oper und Drama" und für seinen Moloch schwebt ihm Musikbegleitung vor. „Es wäre doch ein großer Triumph, wenn ich dieses Stück unter Musikbegleitung der Chöre auf die Bühne brächte, es könnte sich von da an eine neue Periode der Kunst datieren". Aber diese Zusammenwirkung soll nur stattfinden, „wo eine Massenwirkung dargestellt werden soll"[1]). Wagner sei dagegen bestrebt, das ganze Drama in Musik aufzulösen. Gereizt und bitter sind die Aussprüche Hebbels über Wagners Ring des Nibelungen. Hebbel wollte nun einmal Alleinherrscher sein, und jegliche Konkurrenz war ihm unerträglich, eine Tatsache, die man auch bei seinem Urteile über Otto Ludwig in Betracht ziehen muß.

Hebbels und Ludwigs Stellungnahme zu Heinrich von Kleist läßt sich kurz zusammenfassen. Ludwig hat ihn erst spät kennen gelernt. Die Ähnlichkeit, von der Julian Schmidt gesprochen, führt Ludwig zurück auf gemeinsame musikalische Neigungen: er selber sei von der Musik zur Poesie gekommen, und die Eigenart der polyphonen Musik lasse sich deutlich in jedem Werke Kleists wiedererkennen. Und wie er selbst am stärksten beeinflußt sei von Lessing und Shakespeare, so hätten diese auch stark auf Kleist gewirkt[2]) Zwei weitere Abschnitte in den Studien stehen im schroffsten Gegensatz, obgleich sie derselben Zeit angehören. In dem einen heißt es: „Ich glaube, es war Kleists Fehler, wie es meiner war, daß wir ein zu kräftiges Gefühls- und Begehrungsvermögen zu wenig zu disziplinieren wußten. Der Lakonismus seiner und meiner Gestalten im Affekte läßt einen Nichtkenner der Seele schließen, wir seien zu kalt gewesen, während wir zu heiß waren"[3]). Dieses äußerst gerechte Urteil mutet einen bei Ludwig fast befremdend an, wenn man bedenkt, wie er bei Hebbel immer das

[1]) Br. IV 388. [2]) VI 393 f. [3]) V 434.

kalt Verstandesmäßige hervorhebt. Dem entspricht Ludwigs Urteil in dem längeren Abschnitt „Heinrich von Kleist", wo er sein Urteil in die Worte zusammenfaßt, „daß bei Kleist, wie bei Lessing, der Verstand das Medium der Darstellung, nicht bloß der Disponent" sei. Kleist treibe alles auf die Spitze, er wisse nicht Maß zu halten. Er trägt die Geschichte vor wie ein Kriminalist. Ludwig tadelt ferner das dunkle Rätsel von Kleists Tragik, „daß die Menschen leiden und handeln, sie wissen nicht, warum und wozu[1])". Hebbel andererseits bewundert diese Tragik und fühlt sich deshalb von früh auf zu Kleist hingezogen. Gern zitiert er Kleists Ausdruck: „Das Gebrechliche der Welteinrichtung", und bald heißt es in seinem Tagebuch: „Es fragt sich, ob, wenn Kleist das Gebrechliche der Welteinrichtung zeigt, er dadurch nicht mehr erhebt, als wenn er sie priese[2])". Der Pantragiker findet hier ein verwandtes Streben. Hebbel lobt die herbe direkte Art der Darstellung[3]), und er prägt das wunderbare Wort: „Kleists Arbeiten starren von Leben[4])". Er bewundert die psychologische Kunst Kleists, die Probleme interessieren ihn, und er verteidigt den Michael Kohlhaas gegen Goethes Ausspruch, solche Fälle müsse man im Weltlauf nicht geltend machen[5]). Von Kleists Dramen sind Hebbels besondere Lieblinge der „zerbrochene Krug", den er feiert als erstes Lustspiel unserer Literatur, und der „Prinz von Homburg", da „in ihm durch die bloßen Schauer des Todes, durch seinen hereindunkelnden Schatten, erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien (das Werk ist eine solche,) nur durch den Tod selbst erreicht worden ist[6])". Bei aller Bewunderung bewahrt aber Hebbel doch sein kritisches Urteil. Er tadelt, daß die Idee des „Käthchen von Heilbronn" nicht rein durchgeführt sei[7]). Die Selbstüberhebung des unglücklichen

[1]) V 434 f. [2]) Ta. I 1253 vgl. II 2247. [3]) Ta. I 1522.
[4]) Ta. I 1536. [5]) Ta. I 720. [6]) W. XI 323. [7]) Ta. III 3323.

Digitized by Google

Dichters erfüllt ihn mit Entsetzen. „Der Wunsch, Goethe den Lorbeer von der Stirn zu reißen! Goethe! So tief sank ich nie, daß ich mich so weit erhob[1])". Die gewaltige Darstellungskraft Kleists läßt ihn doch noch eins vermissen, auf das Hebbel immer hinstrebt, die Notwendigkeit. „Ein großer Dichter ist noch nicht derjenige, der große Kräfte benutzt und Großes damit erschafft; es muß noch durchaus hinzukommen, daß dies Große auch eine Notwendigkeit für die Welt habe. Kleist z. B. ist ein Maler, der erfundene Schlachten malt, Shakespeare einer, der solche darstellt, die wirklich vorgefallen und der Menschheit deshalb ewig teuer sind[2])". Hier sei auch noch auf das Wort hingewiesen: „In Heinrich von Kleists falscher Plastik wird gewissermaßen der Lebensodem auch sichtbar gemacht[3])".

5. Realistische Bestrebungen.

In der Betrachtung von Hebbels und Ludwigs Stellung zu mehr realistischen Strömungen ist es notwendig, von den theoretischen Formulierungen auszugehen und Aussprüche über einzelne Dichter nur zur Vervollständigung des Bildes heranzuziehen. Ludwigs ganze Art spricht sich am besten in dem Worte aus: „Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein, vielmehr bereicherte[4])". Sein ganzes Bestreben geht auf Fülle aus, in der Theorie wie in der Praxis. Wohl soll die Kunst, „was uns in der schlechten Wirklichkeit verwirrt, entfernen[5])", die Darstellung will das Zufällige ausscheiden[6]), aber trotzdem heißt es: „In der Qualität muß der Dichter wie die Natur schaffen; in der Quantität darf er darüber hinausgehen"[7]). Und wenn Ludwig die Kunst als „Epitomierung der Natur" auffaßt, so heißt das: „Das Dünne Lange in ein Kurzes Dickes zu-

[1]) Br. VII 397. [2]) Ta. III 3225. [3]) Ta. IV 5740.
[4]) V 265. [5]) V 396. [6]) V 535. [7]) V 82.

Digitized by Google

sammenpreßt[1])", und er betont, im Gegensatz zu Hebbel, die Fülle. Hebbel sagt zwar auch: „Die Kunst ist eine zusammengepreßte Natur und die Natur eine auseinandergelaufene Kunst[2])", aber er spricht nie von der größeren Fülle, die das Kunstwerk vor der Natur voraus hätte. Das Wesen der Kunst ist, die Natur vom Zufalle zu reinigen[3]). Von Jugend auf war ihm die Anschauungsart eigen, „in den Dingen nicht die Dinge selbst, sondern immer die Symbole der Natur oder der Geschichte zu erblicken"[4]). So muß er das Einzeldetail verwerfen, das nicht zum Ganzen führt: „Es ist Zeichen der Mittelmäßigkeit eines Kunstwerks, wenn man über das einzelne nicht herauskann, wenn es sich dem Ganzen gewissermaßen in den Weg stellt"[5]). So ergibt sich folgender Unterschied: Hebbel will nur das Charakteristische, Ludwig will auch das Nebensächliche, wenn es nur zur Fülle des Bildes beiträgt, den realistischen Eindruck verschärft. Hebbels Kunstforderungen sind mehr idealistischer Art. „Wir halten in Sachen der Kunst oft etwas unter der Natur, weil es nicht eine Linie über die Natur hinaus ist[6])", lautet seine Forderung schon im Jahre 1837. „„Dein Bild ist meinem Gesichte nicht ähnlich"! „Nun so mach, daß dein Gesicht meinem Bilde ähnlich werde"[7]), heißt es noch schroffer im Jahre 1850. Hebbel sah, wie Poppe sehr treffend sagt, „den Realismus nur als eines der Illusionsmittel an, nie aber als Zweck[8])". Das bloße Natürlichkeitsprinzip hat Hebbel stets bitter verspottet, und er wendet sich auch gegen den von Ludwig hochgeschätzten Auerbach: „Wahrheit in Kunst und Posie! Gewiß. Aber hoffentlich zum weinenden Auge nicht die fließende Nase? Also die Grenze respektiert, Gevatter Dorfgeschichtenmann![9])"

[1]) V. 432. [2]) Ta. III 3406. [3]) Br. I 151. [4]) Br. VI 125. [5]) Ta. I 714. [6]) Ta. I 750. [7]) Ta. III 4730.
[8]) Poppe: Hebbel und sein Drama. Seite 78.
[9]) Ta. IV 5541.

Digitized by Google

Ein Streben nach Schönheit war ihm schon als Kind eigen, da er Worte wie Rippe aus seinem Katechismus auskratzte; das Häßliche ist an sich nicht Gegenstand der Kunst: „Krankhafte Auswüchse gehören so wenig zur Eigentümlichkeit eines Geistes, als Blattern zum Gesicht; man muß den Menschen malen, wenn er sie noch nicht hat, oder wenn er sie wieder los ist[1])". Folgende Stelle aus Ludwigs Romanstudien klingt wie eine direkte Ablehnung der hier von Hebbel ausgesprochenen Forderung: „Freilich gehört die Warze, die Pockengrube nicht zum Ausdruck der geistigen Individualität, welche das Wesen des Porträts ausmacht, aber der eine, der einen Menschen liebt, mißt auch den Mangel nicht gerne. Der Idealist liebt nur seine idealistische Darstellung . . . . , der Realist liebt den Gegenstand selbst, liebt ihn mit seinen Mängeln und Schwächen[2])". So sieht man, wie Ludwig selbst das bedeutungslose Detail liebt, wenn es nur der größeren Naturtreue dient. Dieser selben Tendenz bleibt Ludwig auch in seiner Behandlung der Sprache treu; im Kunstwerk soll die Sprache sich den dargestellten Ständen anpassen. „Die Stände müssen ihre eigene Sprache sprechen ohne weichliche Rücksicht auf Bildung[3])". So hat denn auch Ludwig in seinen Dichtungen die Sprache dem Dialekt schonend genähert. Solche Versuche fehlen vollständig bei Hebbel, wie dieser auch das ganze Bestreben verwirft: „Die wirkliche Sprache des Helden hat im Roman und in der Dichtung überhaupt nicht mehr zu tun, wie sein wirklicher Stiefel im Gemälde"[4]). Man soll nicht „die orthographischen Fehler der Alltagsrede mit zur Naturwahrheit rechnen"[5]). Seine eigene Forderung drückt er am besten aus wie folgt: „Ein Charakter handle und spreche nie über seine Welt hinaus, aber für das, was in seiner Welt möglich ist, finde er die reinste Form und den edelsten Ausdruck, selbst der Bauer[6])".

[1]) W. XII 162. [2]) VI 172. [3]) V 532. [4]) W. XI 240. [5]) W. XII 133. [6]) Ta. III 5328.

Digitized by Google

Dieses Streben nach Schönheit findet bei Hebbel auch Ausdruck in der Wahl der Stoffe, die seiner Ansicht nach der ästhetischen Behandlung zugänglich sind. Extrem naturalistische Stoffe waren ihm stets zuwider; kaum zwei Wochen vor Beginn der „Judith" schreibt Hebbel in sein Tagebuch: „Den Wahnsinn aufs Theater bringen! Man könnte ebensogut das, was an Aas und Würmern sich in einem Sarg durcheinanderringelt, zum Gegenstand eines Gemäldes machen. Es gibt Grenzen der Darstellung, es gibt einen Punkt, wo die höchste Wahrheit die höchste Sünde ist[1])". Auch die gemeine Misere des Alltags will Hebbel von der Kunst ausgeschlossen haben. Er tadelt, daß das Publikum gewohnt ist, „sich nach dem Helden des modernen Dramas in der nächsten Konditorei umzusehen"; da treffe man ebensowenig die Burgunden als die Heunen[2]). Seine Muse, schreibt er, ist „hart geschmäht und von dem Markt verdrängt, weil sie den ewigen Symbolen der Welt treu blieb und nicht statt des Schwertes und des Szepters die Kunkel und die Krämersalbe zu verherrlichen anfing[3])". So verspottet Hebbel auch Freytags Versuch in „Soll und Haben", Poesie im Handel und Wandel, in der Börse und im Kontor zu finden. „Nun, ich wünsche Glück zu diesem Appell vom Schwert an die Elle[4])". Am besten formuliert hat Hebbel seine Ansicht in seinen Tagebüchern: „Gemeine Misere ist aus der Kunst ausgeschlossen; nicht des Goldes wegen, woraus sie besteht, darf Macbeth die Krone stehlen, nur des Szepters wegen, das sich an sie knüpft[5])".

Ludwig stimmt mit diesen Forderungen im Grunde überein, sobald er das Gebiet der „eigentlichen Poesie[6])" berührt. Wohl spendet er, selber ein Meister in der Darstellung des Kleinlebens und des Alltäglichen, Schriftstellern wie Stifter, Auerbach und Freytag hohes Lob, die sich auf diesem Gebiet hervorgetan, wohl erwägt er

[1]) Ta. I 1668, vgl. II 3115. [2]) Br. VII 301. [3]) Br. VII 49. [4]) Br. V 263, vgl. 265. [5]) Ta. II 2648. [6]) V 409.

Digitized by Google

einmal die Möglichkeit eines Genredramas, dessen Charakter Unmittelbarkeit wäre[1]), aber der poetischen Darstellung sind die kleinen Zustände des Engbürgerlichen, all das kleine Elend des Alltags nicht zugänglich. „Der unpoetische Stoff kann nur, in seiner Wirklichkeit aufgefaßt, bleibend interessieren." Deshalb erscheint Ludwig Schillers „Kabale und Liebe" in seiner poetischen Auffassung nur noch als Parodie seiner selbst; es wirkt nur noch die porträtähnliche Figur des alten Miller[2]). Ludwig ist überhaupt geneigt, die gemeine Misere des Alltags für die Kunst abzulehnen. So tadelt er das Unästhetische, das Unpoetische des Motivs der materiellen Armut in Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe[3])", auch das widerwärtig Engbürgerliche des Stoffes in Schröders „Vetter von Lissabon[4])". Alles, was an das Kriminalistische erinnert, vermag keine Behandlung poetisch zu machen[5]). Deshalb steht der Roman, „der auf dem des positiven, des Zivil- und Kriminalrechtes steht", hinter dem Epos zurück[6]). Der große Roman ist überhaupt halbprosaischer Natur und kann sich als Kunstwerk nie dem Idyll vergleichen[7]). Die große Kunst bedarf der großen Gegenstände. „Die Leidenschaft ist poetisch, wenn sie groß ist, nicht bloß stark oder heftig, und einen großen Gegenstand hat. Stolz, Ehrgeiz, Herrschsucht, Freiheitssucht, Liebe können es sein, Trinksucht, Spielsucht, Putzsucht nicht, weil sie weder groß sind, noch auf einen großen Gegenstand gehen können[8])". Und mit Hebbels Ausspruch: „Nicht des Goldes wegen, woraus sie besteht, darf Macbeth die Krone stehlen" läßt sich sehr wohl der folgende Satz vergleichen: „Der Spieler um Geld ist unpoetisch; einer, der mit dem Teufel um sein Leben würfelt, ist poetisch[9])". So ist für Ludwig „alles Kleinliche unpoetisch, daher alle Darstellungen aus dem gewöhnlichen Familienleben, die Darstellung mag nun

[1]) VI 67. [2]) V 410f. [3]) VI 50f. [4]) V 330.
[5]) VI 42. [6]) VI 170. [7]) VI 55. [8]) VI 42. [9]) V 409.

Digitized by Google

idealistisch oder realistisch sein[1])". So tadelt er auch sein eigenes früheres Bestreben: „Mein Hauptfehler war, daß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Dieses sagt in seiner Beschränktheit und Kleinlichkeit höchstens dem eigentlichen Idylle zu[2])".

6. Hebbels und Ludwigs Stellung zueinander.

Es wird kaum einen, der dieser Darstellung gefolgt ist, wundernehmen, daß diese beiden Dichter sich fremd bleiben mußten. Sie verfolgten beide zwar als Ziel die Reform des Dramas, aber schon die Verschiedenheit ihrer künstlerischen Eigenart hielt sie auseinander, noch mehr aber der Unterschied in ihrer Weltanschauung. Ludwig, dessen ganze Weltanschauung sich auf christlich-theistischer Grundlage aufbaute, konnte das Ziel des Pantragikers nicht würdigen. Er mußte die Kunst Hebbels ablehnen; das Amoralische war seinem Wesen fremd. Hebbel konnte von dieser Seite aus das Drama Ludwigs wohl anerkennen; dessen Tragik ist nur eine Unterabteilung seiner eigenen größeren Tragik. Er erblickte in Otto Ludwig einen Schüler, und bei aller Verbitterung findet er in dieser Erkenntnis eine gewisse Anerkennung seiner selbst. Hebbel schreibt an Klaus Groth: „Es ist die schönste Wirkung, die man haben kann, in anderen das verwandte Element zu befruchten, und man bezahlt sie gern damit, durch das, was man doch selbst ins Leben rief, für eine Weile in den Hintergrund gedrängt zu werden. Das war mein Schicksal. Ich rief in Deutschland das soziale und das biblische Drama hervor, und trotz des größten theatralischen Erfolgs bemächtigten sich meine Schüler, freilich aus unlauteren Motiven von der ersten und entscheidenden Theaterdirektion unterstützt, des Terrains, das mir gehörte[3])".

[1]) VI 42. [2]) V 409. [3]) VI 255.

Digitized by Google

Aber der Alleinherrscher ertrug alle Konkurrenz nur schwer, und daß seine Judith und Maria Magdalene durch die Nachahmungen Otto Ludwigs, den Erbförster und die Makkabäer von der Bühne gedrängt wurden[1]), erbitterte ihn. Er nennt Ludwig „meinen Mitesser, der alle meine Stücke nacheinander ausbeutet[2])". Seinen Meister Anton findet er im Erbförster „fast kopiert[3])", und er versteigt sich zu der Behauptung, ohne ihn würden Otto Ludwig und Elise Schmidt nicht dasein[4]). Hebbel fühlte sich als Alleinherrscher, wie es sich auch in einem Brief an Emil Kuh ausspricht: „Dein Besuch bei Ludwig war eigentlich ein keckes Wagestück. Ich habe an diesem Manne, dessen bedeutendes Talent ich so wenig verkenne, als es mich geniert, nur das eine auszusetzen, daß ich nicht der erste war, dem er in Wien seine Stücke zusandte[5])". Von den Dramen Ludwigs wird die Agnes Bernauer nur erwähnt[6]). Spottend äußert Hebbel sich über „den famosen Lederriemen eines modernen Trauerspiels[7])", ein Beweis, wie sehr er alles, was an Zufall grenzt, aus dem Drama ausgeschaltet haben will. Von den Makkabäern berichtet Hebbel, daß sie sich auf der Bühne nicht durchbringen ließen; der Nachahmer habe das Original im innersten Lebensnerv verletzt durch den Versuch, die ungeheuren biblischen Mythen zu vermenschlichen, was eitel Torheit sei[8]). Wie sehr Hebbel das Organische eines überlieferten Stoffes schätzt, wie er das Mythische ruhig bestehen ließ, und wie keusch er in der Behandlung verfuhr, dafür sind seine Nibelungen der beste Beweis.

Hebbel erwähnt Ludwig nur in gelegentlichen Äußerungen in seinen Briefen; seine sämtlichen Aussprüche über ihn dürften kaum eine Druckseite füllen. Weit eingehender als Hebbel mit

[1]) Br. VII 319. [2]) Br. VII 214. [3]) Br. VIII 41. [4]) Br. VII 284. [5]) Br. V 65 f. [6]) Br. V 234. [7]) Br. VI 298. [8]) Br. V 94.

Digitized by Google

Ludwig hat dieser sich mit den Werken Hebbels beschäftigt; er bezieht sich in seinen Studien häufig auf Hebbel und bringt längere Besprechungen der Maria Magdalene, der Julia und der Agnes Bernauer. Auch kann man kaum Adolf Bartels zustimmen, wenn er sagt, daß Ludwig im ganzen unfreundlicher zu Hebbel gestanden als dieser zu ihm[1]). Aus Hebbels Äußerungen klingt eine — allerdings leicht erklärliche — Verbitterung, bei der eine freie Anerkennung nicht aufkommen konnte. Der geplante Besuch Hebbels bei Ludwig, von dem uns Bartels berichtet[2]), erreicht nicht an Bedeutung die Äußerung Ludwigs beim Tode Hebbels, die uns Adolf Stern in der zweiten Auflage seiner Ludwig-Biographie zugänglich gemacht hat. „Heute hat mir Emilie — von Heydrich dazu gedrängt — gesagt, daß Hebbel (am 13.) gestorben ist. Wunderbar, daß ich in den letzten Wochen immer an ihn denken mußte und mich es drängte, an ihn zu schreiben. Wieder einer und wohl der beste unter den Wenigen dahin, denen es noch mit der Kunst ein heiliger Ernst; ich werde ihn nicht vergessen; mir ist, als wäre mir ein Bruder gestorben. Sit terra illi levis“[3]). Man kann in Betracht dieser Worte nur A. Stern zustimmen: „Das Auge des Scheidenden erkannte das Wesen des größten Zeit- und Kunstgenossen wie sein eigenes innerstes Gefühl mit untrüglicher Klarheit.“ Auch ist noch zu bemerken: während Hebbels Äußerungen über Ludwig den Ton persönlicher Verbitterung in sich tragen, ist Ludwigs Kritik nirgends irgendwie persönlich gefärbt, sondern bleibt rein objektiv, d. h. Ludwig beurteilt die Dramen Hebbels, wie er sie von seinem künstlerischen Standpunkte aus nicht anders beurteilen konnte. Das Schroffe in Hebbels Problemen, das Gedrängte der Darstellung konnte Ludwigs künstlerischer Art so wenig zusagen, wie Hebbels Begriff von der tragischen Schuld seiner

[1]) Die Grenzboten. 54. III. Seite 172. [2]) Seite 381.

Weltanschauung. Ludwigs Kritik der Hebbelschen Dramen ergibt sich also mit absoluter Notwendigkeit aus seinen Grundanschauungen. So greift er das Expositionsstück bei Hebbel an und sagt über Hebbels Julia: „Hebbel hat die drei unvereinbarsten Dinge vereinigen wollen: modernsten Stoff, shakespearische Charakteristik und antike Form; größte Konzentration der Handlung bei ausgeführtester Charakteristik[1])". Die Folge ist, da der beschränkte Raum den Charakteren nur wenig Entwicklung durch Betätigung gestattet, daß der Gang der Handlung in der Julia wie auch in anderen Dramen Hebbels durch Erzählung durchbrochen wird[2]). Eine weitere Folge ist, daß oft der ganze Dialog aus Entwicklungsmomenten besteht[3]), und daß alles abstrakt ausgesprochen bleibt[4]). Man sieht, wie Ludwig bei Hebbel die sinnlich konkrete Fülle vermißt, die er selber anstrebte. Schwung, Stimmung, dramatische Begeisterung vermißt er in seinen Werken[5]), die Maria Magdalene ist ihm, mit dem Erbförster verglichen, ein Lesedrama[6]), wohl weil das Reichbewegte des Dialogs und des Bühnenbildes fehlen. Die dialektische Kühle stempelt Hebbel zu einer epischen Natur[7]). Ludwig tadelt, daß Hebbel zu häufig die äußersten Grade der Affektausbrüche verwendet, daß der Mittelton der Charaktere, die Ruhepunkte der Leidenschaft fehlen; daraus entstehe Karikatur[8]), wofür ihm besonders der Holofernes ein Warnungsbild ist[9]). Aber dieser Versuch zu frappieren ist den Neueren gemein: „Die Flucht vor dem Trivalen" nennt Ludwig das Grundwesen der Romantik. „Wir Neueren ergreifen jede Gelegenheit zu frappieren ... Hebbel hat diese Flucht vor dem Trivialen am weitesten getrieben, er sucht mit jedem Worte zu frappieren[10])". So sieht denn Ludwig, wie Hebbel und ihm gewisse Gefahren

[1]) V 359. [2]) V 334. 327. [3]) VI 217. [4]) VI 216. [5]) V 298. [6]) VI 378. [7]) VI 52. [8]) V 433. [9]) V 478. [10]) VI 37 f.

Digitized by Google

gemeinsam sind, wie allen Modernen. „Wir, Hebbel, Auerbach und ich", läßt er sich aus, „haben dieses kitzliche Wagestück unternommen, das Naive selbst mit den Schrecken zu mischen; es ist abgelaufen, wie es konnte und mußte." Ludwig führt dann aus, wie es ihm im Erbförster trotz des romantischen Beiwerks nicht gelungen sei, „die Gefahr zu besiegen, die darin liegt, daß man die naive Gestalt selbst in unmittelbare Berührung mit dem Schrecklichen bringt[1])." Dieses Urteil mußte Ludwig auch auf Maria Magdalene ausdehnen, wo dasselbe ohne jegliches romantische Beiwerk geschehen. Für die überaus herbe Tragik dieses Dramas, die selbst Hebbel in seinen letzten Lebensjahren nicht mehr ganz genügte, konnte Ludwig kein Verständnis haben, und so erklärt sich sein scharfes Urteil[2]). Hebbels tragisches Meisterwerk, Agnes Bernauer, mußte Ludwig ablehnen; seine Weltanschauung hatte keinen Raum für die Tragik des Schuldlosschuldigen, die von allen Dramen Hebbels die Agnes Bernauer am reinsten verkörpert. Es ließ ihn kalt, und er erblickt in ihm nur ein kaltes Rechenexempel[3]). So mußte es denn geschehen, daß die beiden größten Vertreter des poetischen Realismus im Drama einsam und einander fremd ihre Bahnen wandelten. Und erst spät wurde ihr Bestreben von der Nachwelt gewürdigt. Aber die große Kunst der Zukunft kann nur erreicht werden auf dem Wege, den sie beschritten haben: dem Wesen ihres Volkes und den Aufgaben ihrer Zeit getreu und doch sich erhebend aus den Trivialitäten des Alltags zu den großen ewigen Werten. Besonders Hebbel könnte hier der Wegweiser werden zu dem großen Drama der Zukunft.

[1]) VI 189. [2]) V 357. [3]) V 360.

Digitized by Google

Verzeichnis der benutzten Werke.

Hebbels sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner. Die Werke werden zitiert als W., die Tagebücher als Ta., die Briefe als Br.

Ludwigs gesammelte Schriften, herausgegeben von E. Schmidt und A. Stern. Zitiert ohne weitere Bezeichnung nach Band und Seite.

Alberts, W.: Hebbels Stellung zu Shakespeare. Berlin 1908.

Bartels, A.: C. F. Hebbel. Leipzig o. J. (Reklam).

— Friedrich Hebbel und Otto Ludwig. Die Grenzboten. 54. III.

— Otto Ludwig: Biographie und Charakteristik. Einleitung zu den Werken. Leipzig (Hesse) o. J.

Böhrig, K.: Die Probleme der Hebbelschen Tragödien. Programm. Rathenow 1899.

Eckelmann, E. O.: Schillers Einfluß auf die Jugenddramen Hebbels. Heidelberg 1906.

Feierfeil, G.: Otto Ludwigs Lehre von der tragischen Schuld. Programm. Reichenberg 1904.

Frenkel, J.: Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion. Berlin 1907.

Fries, A.: Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten. Berlin 1903.

Georgy, E. A.: Die Tragödie Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt. Leipzig 1904.

Koch, H.: Über das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Friedrich Hebbel. Leipzig 1904.

Krumm, J.: Hebbel: der Genius, die künstlerische Persönlichkeit, Drama und Tragödie. Flensburg 1899.

— Die Tragödie Friedrich Hebbels. Berlin 1908.

Kühnlein, H.: Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller: eine dramaturgische Kritik. Leipzig 1900.

Kuh, E.: Biographie Friedrich Hebbels. Wien 1877.

Digitized by Google

Kutscher, A.: Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Berlin 1907.
Meszléni, R.: Friedrich Hebbels Genoveva. Berlin 1908.
Meyer, R. M.: Otto Ludwigs Shakespearestudium. Shakespeare-Jahrbuch 37, 59—84.
Münz, B.: Friedrich Hebbel als Denker. Wien 1907².
Poppe, Th.: Friedrich Hebbel und sein Drama. Berlin 1900.
Schapire-Neurath, Anna: Friedrich Hebbel. Leipzig 1909.
Scheunert, A.: Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Leipzig 1903.
— Der junge Hebbel. Leipzig 1908.
Schmitt, S.: Hebbels Dramatechnik. Dortmund 1906.
Sevenig, R.: Schiller als dramatischer Dichter im Urteil von Otto Ludwig. Programm. Diekirch 1905.
Stern, A.: Otto Ludwig: ein Dichterleben. Leipzig 1906.
Tibal, A.: Schiller et Hebbel. Revue Germanique. 1905. 1, 588—603.
Volkelt, J.: Ästhetik des Tragischen. München 1897.
Wätzold, W.: Hebbel und die Philosophie seiner Zeit. Gräfenhainichen 1903.
Wachler, E.: Über Otto Ludwigs ästhetische Grundsätze. Berlin 1897.
Walzel, O. F.: Hebbelprobleme. Leipzig 1909.
Werner, R. M.: Hebbel: ein Lebensbild. Berlin 1905.
— Hebbel und Goethe. Goethe-Jahrbuch 25, 171—184.
Wütschke, H.: Friedrich Hebbel und das Tragische. Zfs. Ästhetik. 3, 47—70.
Zinkernagel, F.: Die Grundlage der Hebbelschen Tragödie. Berlin 1904.

Digitized by Google

Hebbel-Forschungen

Herausgegeben von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann.

Nr. I: **Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas**
Seine Kritik und ihre Bedeutung von Dr. phil. Artur Kutscher. 8. XI, 231 S. Geh. Mk. 4.—, geb. Mk. 5.—.

Nr. II: **Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion**
Von Dr. Joachim Frenkel. 8. VI, 104 S. Geh. Mk. 2.50, geb. Mk. 3.50.

Nr. III: **Die Tragödie Hebbels**
Ihre Stellung und Bedeutung in der Entwicklung des Dramas von Johannes Krumm. 8°. 124 S. Geh. Mk. 2.50, geb. Mk. 3.50.

Nr. IV: **Friedrich Hebbels Genoveva**
Eine Monographie von Dr. phil. Rich. Meszleny, Bern. 8. 175 S. Geh. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.—.

Nr. V: **Hebbel und Ludwig**
Ein Vergleich ihrer Ansichten über das Drama von Friedrich Bruns. 8. 124 S. Geh. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.—.

Nr. VI: **Friedrich Hebbel**
Beitrag zu einem Psychogramm von Dr. Ludwig Lewin. Geh. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.—.

Die Sammlung wird fortgesetzt.

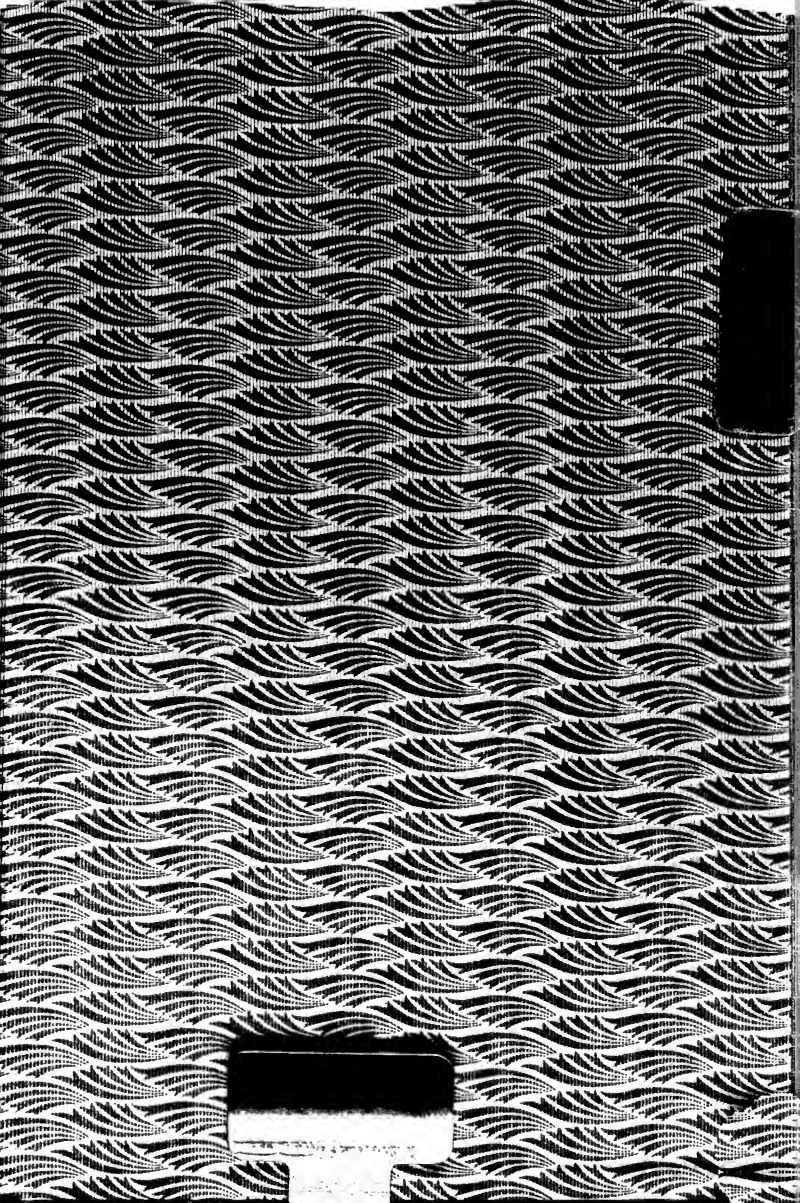
Druck von Max Schmersow, Kirchhain N.-L.

Digitized by Google

Digitized by Google

89011055274

b89011055527



89011055274

b89011055274a

Digitized by Google